



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

O CONTO NO JORNAL

Ilana Goldfeld Carvalho

Rio de Janeiro/ RJ

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

O CONTO NO JORNAL

Ilana Goldfeld Carvalho

Monografia de graduação
apresentada à Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para a obtenção
do título de Bacharel em Comunicação
Social, Habilitação Produção Editorial.

Orientador: Prof. Dr^a. Isabel Siqueira Travancas

Rio de Janeiro/ RJ

2011

O CONTO NO JORNAL

Ilana Goldfeld Carvalho

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.

Aprovado por

Prof. Dr^a. Isabel Siqueira Travancas – orientadora

Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro

Prof. Ms. Paulo Roberto Pires de Oliveira Junior

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/ RJ

2011

CARVALHO, Ilana Goldfeld.

O conto no jornal/ Ilana Goldfeld Carvalho – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2011.
92 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2011.

Orientação: Isabel Siqueira Travancas

1. Conto. 2. Gêneros literários. 3. Jornalismo. I. TRAVANCAS, Isabel (orientador) II. ECO/UFRJ III. Produção Editorial IV. Título

Ao vô Hilton e a Cathy.

AGRADECIMENTO

Agradeço a minha família, pelo incentivo e amor. Palavras não são suficientes para expressar o quanto vocês me inspiraram.

Agradeço aos meus amigos, tanto da ECO quanto da vida, pelo carinho, risadas e apoio. Os últimos quatro anos só foram incríveis porque vocês estiveram ao meu lado.

Agradeço a Livia Vianna e a Ana Paula Costa, pelo voto de confiança e pela oportunidade que me deram. Aos meus colegas da Record pela paciência e pelo companheirismo. Muito do que aprendi profissionalmente aconteceu fora do campus, nesse último ano.

Agradeço especificamente a Luana Severiano, Ellen Kerscher e mãe, cuja ajuda e boa-vontade contribuíram para o presente trabalho.

Agradeço a Cristina Cunha.

Agradeço a Isabel Travancas, por me ajudar na minha jornada acadêmica e de vida.

Agradeço ao setor de Microfilmes da Biblioteca Nacional, pelo cuidado e atenção.

Ler,

mesmo naquele breve intervalo de um olhar

a história de longos anos.

Edgar Allan Poe

CARVALHO, Ilana Goldfeld. **O conto no jornal**. Orientador: Isabel Siqueira Travancas. Rio de Janeiro, 2011. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ. 92f.

RESUMO

As relações entre jornalismo e literatura são muitas. Atualmente, o gênero literário de presença mais significativa nos jornais é a crônica, porém, historicamente, outros ocuparam este lugar, como o conto e o folhetim. Gênero considerado por muitos estudiosos como difícil de ser definido, o conto possui algumas características que lhe são peculiares. O trabalho pretende expor quais são os pontos de convergência e como eles se manifestam em alguns contos selecionados, escritos por Machado de Assis e Lima Barreto, publicados na *Gazeta de Notícias* e na *Gazeta da Tarde*, respectivamente. Através de conceitos utilizados por Julio Cortázar, Edgar Allan Poe, Horácio Quiroga e Ernest Hemingway sobre o conto e a literatura, e de uma análise sobre literatura e jornalismo, discute-se as relações entre o conto e o jornal, no final do século XIX e início do século XX.

Palavras-chaves: conto, jornal, jornalismo literário, literatura no Brasil, Machado de Assis, Lima Barreto, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*.

Sumário

1. Introdução	11
2. O conto como gênero literário	15
2.1 A complexidade do conceito.....	15
2.2 Contando o conto	16
2.3 Algumas características universais, segundo Julio Cortázar	17
2.4 O lugar da “Verdade”, segundo Edgar Allan Poe	19
2.5 Horácio Quiroga e seu “Decálogo do perfeito contista”	20
2.6 A teoria do iceberg de Ernest Hemingway	21
2.7 Piglia – revisitando conceitos	22
2.8 O gato preto, de Edgar Allan Poe – um estudo a partir dos conceitos apresentados	23
2.9 O polêmico processo criativo do conto: o debate emoção X razão.....	24
2.10 O conto X a crônica.....	25
2.10.1 Estrutura e temática	25
2.10.2 A linguagem.....	26
2.11 Ponderações finais sobre o conto.....	27
3. A literatura no jornal	29
3.1 O folhetim	29
3.2 A questão do tempo	31
3.3 A questão do espaço e frequência.....	32
3.4 As quatro fases do jornalismo no Brasil	33
3.5 A <i>Gazeta da Tarde</i>	35
3.6 A <i>Gazeta de Notícias</i>	36
3.6.1 Literatura.....	37
3.6.2 Comercialização.....	38
3.6.3 Projeto gráfico.....	38
4. Machado de Assis e Lima Barreto em contos	43
4.1 Machado de Assis e a <i>Gazeta de Notícias</i>	44
4.1.1 Machado de Assis: vida e obra	44
4.1.2 Três contos de Machado de Assis	47
4.1.2.1 “Noite de almirante” (<i>Gazeta de Notícias</i> , 10/02/1884)	48
4.1.2.2 “A causa secreta” (<i>Gazeta de Notícias</i> , 01/08/1885)	50

4.1.2.3 “O caso da vara” (<i>Gazeta de Notícias</i> , 01/02/1891)	52
4.2 Lima Barreto e a <i>Gazeta da Tarde</i>	55
4.2.1 Lima Barreto: vida e obra	55
4.2.2 Três contos de Lima Barreto.....	59
4.2.2.1 “O homem que sabia javanês” (<i>Gazeta da Tarde</i> , 20/04/1911)....	60
4.2.2.2 “Numa e a ninfa” (<i>Gazeta da Tarde</i> , 03/06/1911)	63
4.2.2.3 “Esta minha letra...” (<i>Gazeta da Tarde</i> , 28/06/1911).....	66
5. Considerações finais	71
Referências	75
Anexos.....	78

1. Introdução

Atualmente, os gêneros literários predominantes no Brasil são o romance, sendo o sucesso de venda e o destaque que recebem nos cadernos literários referências desse fenômeno, e a crônica, impressa diariamente nos grandes periódicos. O conto, por sua vez, é publicado em livros de antologia, sem receber muito espaço, enquanto obra independente, nos jornais. Entretanto, nem sempre foi assim.

O gênero já foi bastante difundido por esses veículos, que chegavam a contratar importantes escritores e contistas como funcionários fixos. Muitos jornais, como *O Correio da Manhã*¹, organizavam concursos literários tendo o conto como gênero privilegiado. Revistas literárias e de variedades também o valorizavam, como a *Revista Cruzeiro*, lançada em 1928, e que em seu primeiro ano já promovia um concurso de contos e novelas entre seus leitores.

Como esse panorama é muito diferente do que vemos atualmente, optei por estudar e discutir a relação entre conto e jornal, sob que condições ela prosperou e como era construída dentro de um determinado contexto.

Como amante de literatura – característica que determinou minhas escolhas profissionais – e estudante de comunicação, acredito que o exame da intersecção entre literatura e jornalismo, seu pontos de contato e motivações, é fundamental para se entender a história de ambos e os hábitos de leitura no Brasil. É interessante analisar como a relação entre eles foi construída historicamente e qual é a diferenciação entre os gêneros literários que são publicados no jornal, bem como as motivações por trás da escolha de publicar um gênero específico. Por que o conto foi publicado durante um certo período é um dos pontos principais a ser discutidos.

O objeto específico de pesquisa serão contos selecionados de Lima Barreto na *Gazeta da Tarde* e de Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*. Todos foram escritos no período compreendido entre as duas últimas décadas do século XIX e a primeira do século XX, época de grande agitação cultural, política e social no Brasil.

Para tanto, escolhi analisar três contos de Machado de Assis e três de Lima Barreto, bem como os jornais nos quais os contos foram publicados.

¹ O livro *Contos de Arthur Azevedo: os “efêmeros” e inéditos* (Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Edições Loyola, 2009), do professor Mauro Rosso, traz um caso engraçado sobre um concurso aberto pelo *Correio da Manhã*. O jornal, no qual Arthur Azevedo escrevia semanalmente contos desde de 1902, queria despedi-lo, sob o pretexto de necessidade de inovação. Para tanto, organizou um concurso de contos entre seus leitores para substituir o contista. O vencedor é o “Sr. Tibúrcio Gama”, ninguém menos que o próprio Arthur Azevedo, assinando sob um pseudônimo.

Machado de Assis e Lima Barreto são nomes fundamentais para a história da literatura do país e cuja produção abarca diferentes tipos de obra, como contos, romances e folhetins. Os dois escritores possuíram uma forte relação com os jornais da época e muitas de suas obras foram publicadas em periódicos. Os dois, exímios observadores da sociedade, apresentam em seus textos um relato crítico do período. Foram figuras expressivas de sua época, embora cada um tenha tido uma relação diferente com a crítica e com os jornais.

Quanto à seleção dos jornais – a *Gazeta da Tarde* e a *Gazeta de Notícias* –, considere a importância que tiveram, a relação que estabeleceram com os escritores e sua linha editorial. É interessante destacar como os contos escolhidos se relacionavam com os jornais nos quais eram veiculados, aspecto fundamental para se pensar a relação entre literatura e jornalismo.

Entre os três contos de cada autor, procurei conciliar textos famosos e outros não tão conhecidos. Os critérios para a escolha foram: a coerência da obra dentro do conjunto do escritor, se o conto inspirou trabalhos posteriores na trajetória do autor (“Numa e a ninfa”, por exemplo, é um conto de Lima Barreto que foi publicado posteriormente em livro), a importância do texto historicamente ou ainda sua relevância para o estudo dos gêneros literários.

Cada jornal foi estudado procurando observar a relação entre suas matérias jornalísticas e os textos literários que ali eram publicados. As edições da *Gazeta de Notícias* com contos selecionados de Machado de Assis estavam disponíveis para consulta no acervo da Fundação Biblioteca Nacional, e imagens do microfilme digitalizado constam em anexo. Não foram encontradas cópias dos periódicos dos contos de Lima Barreto. Também tive dificuldade em obter material sobre a história da *Gazeta da Tarde*. Ao contrário da *Gazeta de Notícias* – que possui muito material de pesquisa e inspirou diversos trabalhos acadêmicos –, a *Gazeta da Tarde* não aparece em muitas fontes confiáveis. O livro de referência sobre o jornalismo no país, *A história da imprensa no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré, por exemplo, foi consultado, embora não tenha conseguido esclarecer alguns pontos – como a data do fim da publicação do jornal.

Existem muitas formas de se analisar a relação entre o jornal e a literatura. Alguns estudiosos, como o crítico literário Antonio Candido, dedicam-se a observá-la tendo

como objeto principal a crônica, gênero tão próximo ao jornal. Já a professora da USP, Marlyse Meyer, analisa as relações entre o folhetim, o jornal e a literatura.

O conto, embora não seja um objeto comum de estudo, não carece de história e exemplos da sua ligação com o jornal. Existem ensaios referentes ao conto enquanto gênero literário realizados por teóricos, como os professores Roberto Acízelo de Souza e Nádia Gotlib, ou ainda escritores como Julio Cortázar e Edgar Allan Poe, nos quais o conto é visto como gênero de difícil definição. Outros observadores, como o escritor e também teórico Ricardo Piglia, procuram compreender as mudanças estruturais que o conto sofreu ao longo do tempo.

Entretanto, são raros os estudos sobre o conto e o meio a que ele é veiculado, no caso específico, o jornal. Longe de tentar solucionar todas as questões referentes ao tema, o trabalho pretende observar e discutir a relação que o conto estabelecia com o jornal na virada do século XIX para o XX, quando era habitual sua publicação no periódico.

Procurei apresentar textos de professores e teóricos com ensaios de escritores, tentando assim aliar a visão formalista e cientificamente distanciada da academia com o pensamento construído a partir do processo de se escrever e da relação entre autor, narrativa e linguagem.

O professor John Gledson, na introdução ao livro *50 contos de Machado de Assis* (2007), menciona a complexidade e particularidade do gênero:

Contos podem *parecer* fáceis, escritos algo apressadamente como uma espécie de subproduto de um trabalho mais sério e profundo para a realização de um grande romance, ou até como sintomas de uma incapacidade passageira de empreender “obras de maior tomo” (palavras de Dom Casmurro), mas nada está mais longe da verdade. Contos não são romances imperfeitos, ou até poemas em prosa – existem como seus direitos próprios... (GLEDSON, 2007, p.8)

Assim, tendo em vista a dificuldade tocante à definição do conto, é válido primeiramente delimitar o gênero. Eis a tarefa do capítulo “O conto como gênero literário”, onde o conto é apresentado, desde sua construção histórica. O capítulo reúne estudiosos e escritores, expondo e comparando diferentes pontos de vista sobre o gênero. A diferenciação entre conto e crônica, gêneros frequentemente confundidos, também é apontada.

Em “A literatura no jornal”, faço uma exposição sobre a relação entre jornal e literatura. Além do folhetim, que expressa perfeitamente a junção entre o veículo e a

literatura, também é analisada a relação entre os textos e o leitor – do ponto de vista histórico. Compara-se o tempo que o leitor tem para dedicar ao jornal, bem como este veículo é apreendido pela sociedade que lhe é contemporânea. Também é feita uma breve análise sobre a história do jornal no Brasil, para a melhor compreensão dos jornais escolhidos e do contexto em que estavam inseridos.

O quarto capítulo, “Machado de Assis e Lima Barreto em contos”, traz uma breve biografia de cada escritor, comparando a trajetória pessoal e profissional dos dois, e uma análise dos contos selecionados, recuperando e observando como se dá na prática as noções e parâmetros descritos em “O conto como gênero literário” e que norteiam a definição de conto. A relação entre os dois autores e os jornais selecionados também é descrita neste capítulo. Nesse capítulo, dois livros foram referências importantes para a leitura da obra e da vida dos dois escritores: *Obras completas de Lima Barreto* (2010), de Lilia Moritz Schwarcz, e *50 contos selecionados de Machado de Assis* (2007), de John Gledson. Foi consultado também o site da Academia Brasileira de Letras, que possui uma parte especialmente dedicada a Machado de Assis.

A comunicação é um amplo campo de estudo, que se relaciona com muitas áreas de conhecimento, sendo a literatura uma destas. O jornalismo tem uma forma própria e peculiar de trabalhar com a linguagem, no qual o veículo de circulação – o jornal – é fundamental para sua constituição. Existem muitas maneiras de se examinar a relação entre o jornal e a literatura. Esta monografia pretende discutir as noções de conto e sua relação com o jornal no Brasil, tema pouco abordado, mas muito importante para a análise de ambas as áreas.

2. O conto como gênero literário

Antes de analisar as relações entre conto e jornal, é interessante examinar o gênero em separado, para em um segundo momento poder observá-lo em um determinado contexto histórico ou ainda as relações que ele estabelece com veículo específico.

No tocante à discussão quanto ao conceito do que é o conto e as características que lhe são próprias, foram selecionados, além de estudiosos e teóricos de crítica literária, também autores e contistas. O objetivo desejado é conciliar a visão acadêmica com a perspectiva adquirida através da experiência da escrita, obtendo assim um amplo panorama sobre a produção do conto, desde seu processo de criação até sua estrutura, e inserção no meio literário. Para tanto, alguns parâmetros e teorias de diferentes pensadores serão apresentados e confrontados, estabelecendo conexões que tendem a mostrar a riqueza do conto. Os escritores selecionados se caracterizam por sua contribuição para o conto universal, e foi dada atenção especial a contistas latino-americanos, tanto pela colaboração destes para o gênero quanto pelo valor de sua produção teórica.

2.1 A complexidade do conceito

Objeto de estudo importante dentro da literatura, a classificação em gêneros é assunto controverso e varia de acordo com o critério adotado. Este pode ser relativo ao ritmo, à história ou às manifestações ou espécies literárias.

Para o professor da UERJ e pesquisador da história da literatura, Roberto Acízelo de Souza (1999), ao se julgar o ritmo como aspecto determinante, o mundo literário divide-se em prosa, como nos textos em que o ritmo não recebe tratamento especial; e poesia, cujas obras são organizadas em versos e estrofes, e nas quais o ritmo tem papel fundamental, e muitas vezes forma fixa. Já quando o enredo é o ponto decisivo, dividem-se os gêneros em lírico (aquele que não possui história), narrativo (uma história é desenvolvida “através de narrações, descrições, dissertações e diálogos” [SOUZA, 1999, p. 9]) e dramático (o enredo é apresentado através do uso de diálogos).

Cada gênero poderia ser subdividido em espécies menores. O lírico poderia ser classificado em soneto, elegia, ode, etc.; o dramático em tragédia, comédia, auto, entre outros; e o narrativo em romance, conto, epopeia, entre outros.

O conto especificamente é tido por muitos como um gênero difícil de ser definido. Tal dificuldade é resultado de sua maleabilidade, uma vez que se trata de uma forma de expressão que pode abarcar diversos temas e estruturas narrativas, tais como diálogos, narrativas lineares, *flashbacks*, etc. Um conceito comumente aceito é que o conto está entre o romance e a crônica, em termos de tamanho. Souza o descreve como “narrativa em prosa de extensão mais breve” (SOUZA, 1999, p. 56). Já Julio Cortázar, mestre do conto fantástico e argentino que se tornou ícone da literatura latino-americana e da narrativa curta, menciona que, na França, o conto vê-se limitado por 30 páginas, passando a partir daí a ser chamado de *nouvelle*. O crítico literário e poeta Ítalo Moriconi afirma que “pelos critérios atuais, pode-se dizer que um conto é uma narrativa de no máximo 20 a 25 páginas” (MORICONI, 2000, p. 12)

Entretanto, o conto não é definido apenas por seu tamanho. Esta característica acaba influenciando os demais elementos textuais, criando um gênero próprio e diferenciado. Outros elementos importantes podem ser exemplificados com a estrutura narrativa – como uma história pode ser construída dentro de uma limitação de tamanho e com o tipo de tratamento que se dará à linguagem, entre outros.

2.2 Contando o conto

O conto, enquanto forma de expressão artística, não é um objeto estanque e imutável. Muito pelo contrário, como boa parte dos produtos da criação sensível do homem, é flexível e pode ser submetido às mais diversas variações. Justamente por estar vinculado à necessidade de expressão inerente ao ser humano e poder se transformar ao longo do tempo é impossível determinar um ponto ou data que marque a origem do conto.

Entretanto, é notável perceber historicamente um sentido de convergência do modo de se contar uma história. A professora de Letras da Universidade de São Paulo, Nádya Gotlib, em seu livro *Teoria do conto* (1998), divide em três fases distintas o modo de se narrar uma narrativa. A primeira é a criação do conto – no sentido amplo do termo, relacionado ao contar um enredo – e sua transmissão oral. Essa fase pode ser ilustrada com os contos de *Mil e uma noites*, em que a tradição oral é fundamental e o modo com que a história é apresentada inclui gestos e entonações especiais. A segunda fase, segundo Gotlib, é referente ao registro escrito do conto, ainda completamente vinculado à oralidade.

Vale destacar que nas duas primeiras fases não há uma noção clara de autoria. A figura do autor não existe tal como a conhecemos hoje. Parte constituinte da tradição oral, ainda que já registrada sob a forma escrita, como é apresentada na segunda fase, é a percepção por quem ouve – ou lê – tem de que múltiplas vozes se entrecruzam e o contador não foi quem criou a história. O enredo e seus personagens são então construídos coletivamente.

Já a partir, principalmente, do século XIV, o contar uma história se individualiza, aproximando-se do fazer literário:

Se o conto transmitido oralmente ganhara o registro escrito, agora vai afirmando a sua categoria estética. Os contos eróticos de Boccaccio, no seu Decameron (1350), são traduzidos para tantas outras línguas e rompem com o moralismo didático: o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral. (GOTLIB, 2006, p. 7)

É a partir dessa noção de fazer literário que o conto, enquanto gênero, se formou. O conto como o conhecemos atualmente é autoral, extremamente dependente da figura do escritor, e a evolução dos meios impressos o fez perder o vínculo aparente com a oralidade.

2.3 Algumas características universais, segundo Julio Cortázar

O escritor Julio Cortázar, um dos maiores nomes do conto fantástico e expoente da literatura latino-americana, também se dedicou à reflexão teórica sobre o gênero. Em seus estudos, ele analisa alguns aspectos do conto, e examina algumas características da obra do escritor estadunidense Edgar Allan Poe.

Para Cortázar, o conto teria características universais: *significação, tensão, profundidade e intensidade*. A primeira se relacionaria à escolha do tema abordado, bem quanto à forma literária que este recebe: “O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu *tema*, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” (CORTÁZAR, 2006, p. 153, grifo do autor). Os acontecimentos *significativos* são aqueles que possibilitariam ao conto uma espécie de abertura, na qual um assunto, de qualquer natureza, poderia projetar algo maior, ultrapassando a história descrita e abarcando a essência da existência humana. Cortázar se refere ao excepcional, que não é exclusivo ao tema, mas sim à possibilidade deste atrair reflexões. A abertura de um

conto – ou pelo menos de um bom conto - residiria em trazer para si todo um universo de ideias, representações e sentimentos.

Já a *tensão* é referente à estrutura do enredo dentro do conto, e o modo como é elaborado o desenrolar da estória, tanto em termos de linguagem quanto de narrativa. Segundo Cortázar, a *tensão* interna da obra deverá ser explorada pelo escritor desde o início, justamente diante do limite físico do gênero. Poderá ocorrer um *turning point*, uma brusca mudança nos acontecimentos, que ajudará a narrativa a “nocautear” o leitor. Essa última expressão refere-se à composição penetrante e aguda do conto, em oposição ao desenvolvimento acumulativo e mais espalhado do romance: “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

A questão da linguagem, por sua vez, é problematizada por Cortázar através das noções de *profundidade* e *intensidade*. Ele afirma que o escritor, ao invés de trabalhar de forma progressiva, como no romance, deve aproveitar ao máximo a linguagem para desenvolver *profundamente* o texto, sem elementos decorativos ou gratuitos. A *tensão* apareceria logo no início do texto, para ser executada em *intensidade* ao longo da obra. “O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR, 2006, p. 157) Seria ainda permitir ao conto a *intensidade como acontecimento puro*, através do tratamento literário de um *tema significativo*. Na escrita do conto, o recomendável seria reduzir ao máximo o texto, no qual cada palavra deve levar à *tensão*.

Cortázar afirma que Poe, em seus contos, se limita ao acontecimento em si, sem interpretá-lo, “no horror sem transcendência. Ao leitor cabe extrair consequências à margem do conto que lhe mostra o abismo, mas sem explorá-lo” (CORTÁZAR, 2006, p. 122, nota de rodapé número 4).

Esse abismo que Cortázar identifica nos contos de Poe pode ser relacionado à *abertura* que o próprio escritor argentino mencionou, que inspira o leitor à reflexão. Se analisarmos esta característica com o conto como gênero literário, é perceptível uma diferença clara entre este e o romance: o conto mostra o abismo, mas cabe ao leitor explorá-lo, enquanto o romance faz uma excursão pelo abismo, conduzindo quem lê e variando em diferentes graus de influência e liberdade.

2.4 O lugar da “Verdade”, segundo Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe é considerado um dos maiores escritores estadunidenses e pai do conto moderno, segundo Cortázar (2006) e Moscovich (s.d.). Sua produção abrange tanto a poesia quanto a prosa, especialmente o conto, tendo trabalhado também como crítico literário. Suas resenhas superavam a crítica a uma determinada obra, procurando estabelecer reflexões e diretrizes sobre a literatura como um todo.

As obras de Poe apresentam o conto como uma “missão narrativa com a máxima economia de meios” (CORTÁZAR, 2006, p. 228), uma vez que elas trabalham com o potencial da utilização do mínimo de recursos narrativos, sem que o texto seja prejudicado (muito pelo contrário, tratar-se-ia do exímio emprego da linguagem²). Para ele, a poesia é o espaço onde seria visível o “Belo”, em que há lugar para o aspecto estético da escrita. Já no conto, a “Verdade”, a “satisfação do intelecto”, seriam características predominantes. O propósito estético no conto seria liquidado. Tal propriedade pode ser prematuramente julgada de forma errada, acreditando-se que o gênero seria incapaz de abarcar a riqueza típica da produção literária. Uma crítica dessa natureza não poderia estar mais errada.

Poe vê no conto, que pode ser lido de uma vez só, uma *totalidade* e força inexistente em outros gêneros. A limitação de espaço e de tempo de leitura são resultados da otimização da linguagem, através do tratamento que esta deve receber diante da forma do conto e do estabelecimento de uma estrutura funcional. Todo o floreio, seja na escrita ou no conteúdo, seria desnecessário e atrapalharia o desenrolar do conto.

Poe foi o pioneiro no inventário (ou invenção) das particularidades do conto, ao diferenciá-lo do capítulo de um romance e das crônicas romanceadas de seu tempo; compreendeu que a eficácia do conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, desprezando os comentários e descrições acessórios, diálogos marginais e considerações posteriores que seriam toleráveis dentro do corpo de um romance, mas que arruinariam a estrutura de um conto. (MOSCOVICH, s.d.)

Para tanto, Poe definiu sua *teoria da unidade de efeito*, na qual o escritor deveria ter como objetivo dominar o leitor, aliando a linguagem e a estrutura da prosa como

² Cortázar (2006) e Moscovich (s.d.) revelam que Poe era grande defensor do trabalho contínuo sobre a linguagem, através do que o contista americano chama de “busca pelo método”.

caminhos para o efeito proposto. No caso de seus contos de terror, a ideia era justamente assustar os leitores.

2.5 Horácio Quiroga e seu “Decálogo do perfeito contista”

O uruguaio Horacio Quiroga foi um contista de renome da América Latina, junto com Jorge Luís Borges e Cortázar. Outro admirador de Edgar Allan Poe, Quiroga traz em muitos de seus trabalhos o caráter fantástico, com contos sombrios. Embora suas obras tenham sido exclusivamente literárias e não acadêmicas, Quiroga utilizou sua experiência para escrever o “Decálogo do perfeito contista” (2010), no qual enumera dez mandamentos que todo contista deve seguir, eis alguns abaixo:

4 - Tem fé cega não em tua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que o desejas. *Ama tua arte como à tua namorada*, de todo o coração.

5 - *Não comeces a escrever sem saber desde a primeira linha aonde queres chegar. Em um conto bem-feito, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas.*

7 - *Não adjectives sem necessidade. Inúteis serão quantos apêndices coloridos aderires a um substantivo fraco. Se encontrares o perfeito, somente ele terá uma cor incomparável. Mas é preciso encontrá-lo.*

8 - Pega teus personagens pela mão e conduza-os firmemente até o fim, sem ver nada além do caminho que traçastes para eles. Não te distraias vendo o que a eles não importa ver. Não abuses do leitor. *Um conto é um romance do qual se retirou as aparas. Tenha isso como uma verdade absoluta, ainda que não o seja.*

9 - *Não escrevas sob domínio da emoção.* Deixe-a morrer e evoque-a em seguida. Se fores então capaz de revivê-la tal qual a sentiu, terás alcançado na arte a metade do caminho.

(QUIROGA, 2010, p. 189, grifo nosso)

Embora sejam regras gerais, que – principalmente numa área tão diversificada quanto a literatura – podem ser quebradas, as selecionadas acima são relevantes dentro do presente estudo.

Se analisarmos a quinta regra, poderemos ver que ela é convergente ao conceito de *tensão*, de Cortázar, e à *teoria da unidade de efeito*, de Poe. A *tensão*, que Cortázar afirma que deve ser conhecida pelo escritor e trabalhada desde a primeira linha, está presente na regra número cinco de Quiroga. O caminho que o autor irá traçar precisa levar em consideração a *tensão* interna da narrativa para, apenas assim, alcançar “aonde queres chegar”. Este destino final que o escritor tem em mente nada mais é do que o *efeito* deliberado, calculado e articulado pelo autor, como defende Poe.

Já a regra número sete está condizente com a “economia de meios” anteriormente apresentada nas obras de Poe e no banimento do propósito estético dentro do conto, como defendido pelo autor de “O corvo”. A *profundidade* de Cortázar também se baseia na busca pela exatidão das palavras e em seu uso comedido.

O oitavo mandamento é um dos mais interessantes e sua análise é crucial. Novamente, a noção de *efeito* se repete (“Não te distraias vendo o que a eles não importa ver”). O “conduzir firmemente” é construir o *efeito*, priorizando os aspectos que ao escritor são fundamentais para alcançar determinado objetivo.

Além disso, na oitava regra, Quiroga afirma dois pontos vitais: o primeiro é que o conto é, em sua essência, diferente do romance, mais enxuto, e o segundo é que, embora tal diferenciação seja verdadeira, essa não é a definição do conto, um gênero muito mais complexo do que um romance simplificado. Quiroga, como bom contista, domina a concisão e consegue em apenas duas frases trazer um panorama da riqueza – e algumas das peculiaridades do conto.

2.6 A teoria do iceberg de Ernest Hemingway

O escritor e jornalista Ernest Hemingway tornou-se conhecido por suas narrativas concisas e densas, que lhe proporcionaram o Prêmio Nobel da Literatura em 1954. Para ele:

O leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas. A dignidade do movimento do iceberg é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água. (HEMINGWAY, 1932, apud MOSCOVICH, s.d.)

A metáfora citada acima serviu como inspiração para a *teoria do iceberg* de Hemingway. Embora a teoria tenha sido criada tendo como referencial para toda a prosa narrativa, ela explica perfeitamente certos aspectos do conto, gênero que Hemingway também dominava.

A *teoria do iceberg* de Hemingway evidencia o poder que a literatura tem de transcender o que está escrito, de ir além do expresso, do imediatamente visível. Hemingway, mesmo não se restringindo aos contos, conseguiu criar uma teoria que reconhece a natureza simbólica do universo literário. Os sete oitavos ocultos aos quais ele se refere podem ser considerados no conto como tudo aquilo que está além do *tema*,

o que está contido nele, mas não explícito verbalmente ao longo da história, agindo, portanto, como uma *abertura* – usando a expressão de Cortázar – dentro do conto.

É possível ainda trazer lições de Hemingway sobre a literatura para o uso da linguagem no conto. O escritor atestava que aprendeu com o manual de redação do jornal *The Kansas City Star*, onde foi jornalista: “Use frases curtas. Utilize primeiros parágrafos pequenos. Use a língua com energia”³. Nessa citação é claramente perceptível semelhanças entre a linguagem jornalística e a do conto. A importância do *lead*, ou lide, em português, o primeiro parágrafo do texto jornalístico, que deve apresentar a essência da matéria pode ser comparada à necessidade de se trabalhar a *tensão*, de Cortázar ou ainda lembrar o mandamento número cinco de Quiroga.

2.7 Piglia – revisitando conceitos

O escritor argentino e crítico literário Ricardo Piglia traz em seu *Formas breves* (2004) dois textos relevantes para esta discussão. O escritor analisa muitos dos conceitos mencionados, principalmente ao considerar como *conto clássico* as obras de Poe e Quiroga.

Em “Teses sobre o conto”, Piglia (2004:94) afirma que “O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta”. Em tal declaração é possível perceber a *teoria do iceberg* de Hemingway, sob os significados ocultos por trás da literatura, bem como a *abertura* de Cortázar, que remete o leitor a algo maior do que o conto em si. Para Piglia (2004:91), Hemingway teria descrito perfeitamente o conto: “o mais importante nunca se conta”.

Outros conceitos são perceptíveis no artigo “Novas teses sobre o conto”, de Piglia (2004:97,103) como em “o fim, por sua vez, é sempre involuntário ou assim parece, mas é premeditado e fatal” e “... o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos”. As frases acima podem servir como identificação para o *efeito* de Poe e o *nocaute* de Cortázar, respectivamente.

A herança da oralidade já mencionada é defendida por Piglia:

Borges considera que o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais.

³ Tradução livre de trecho em inglês, disponível em: <http://www.kcstar.com/hemingway/ehstarstyle.shtml>. Acesso em 02 jul. 2011

A presença de quem escuta o relato é uma espécie de estranho arcaísmo, mas o conto como forma sobreviveu porque levou em consideração essa figura que vem do passado. (PIGLIA, 2004, p. 101)

A passagem acima é interessante também, pois, além de retomar o legado da oralidade, Piglia ainda a relaciona com características – rapidez e concisão – que influenciam na estrutura (enxuta) e no uso da linguagem (pontual) no conto.

2.8 O gato preto, de Edgar Allan Poe – um estudo a partir dos conceitos apresentados

A literatura é um objeto vivo de estudo, flexível e em constante mudança. Portanto, mais do que se limitar a observações teóricas, é interessante também notar como diferentes pensamentos e noções se manifestam na prática. Para tanto, o conto “O gato preto”, um clássico em seu gênero, foi selecionada para análise, tendo como objetivo mostrar conceitos gerais. O texto, de Poe, se tornou uma referência em termos de contos sombrios e é um dos mais conhecidos do autor.

Na obra, o *efeito* (assustar o leitor) é alcançado no decorrer da trama, com a apresentação objetiva de um homem que passou de um comportamento dócil e bondoso com animais a atitudes taciturnas. Ele culpa seu gato, que inspira o título, pela sua transformação e, decidido a matá-lo, acaba assassinando a esposa e cimentando seu corpo na adega. O gato some depois desse acontecimento e o narrador sente-se finalmente livre. A polícia aparece para investigar o sumiço da mulher, e o marido, confiante de que sairá impune, chega a bater na parede onde se encontra o cadáver. Eis que o gato preto mia, revelando que também acabara dentro da parede e denunciando seu antigo dono à polícia. O miado final do gato preto traz o *turning point* da narrativa, dando uma guinada na certeza que o leitor tinha de que o narrador sairia vitorioso. O *nocaut* que o conto provoca ocorre tanto pelo tema (a mudança no temperamento e caráter do narrador, a forma como mata a esposa e não sente remorsos) quanto pelo final surpreendente.

Se em muitos dos contos de horror de Poe, o efeito imediato desejado é incomodar o leitor, seja através do medo, da repulsa, do fascínio (ou, frequentemente, pela soma dessas sensações), o efeito aprofundado é apresentar abismos através de uma situação que é “sumamente extraordinária e, no entanto, bastante doméstica” (início de “O gato preto” [1970:31]).

A oralidade e o reconhecimento da presença de um interlocutor, como mencionados por Piglia, aparecem logo na primeira frase: “Não espero nem peço que se dê crédito...” (1970:31). O conto é estruturado como um monólogo do narrador, que é consciente da figura do leitor, até mesmo incitando este a participar – ainda que indiretamente – da história, como em “O leitor, decerto, se lembrará de que aquele sinal...” (1970:37). Mais do que isso, a presença de um leitor/ouvinte faz parte da premissa do conto, que tem um caráter confessional e, portanto, necessita da participação de outra pessoa, além do confesso. É perceptível que nos trechos em que o narrador claramente dialoga com o leitor, tal como “Seguia-me os passos com uma pertinácia que dificilmente poderia fazer com que o leitor compreendesse” (1970:36-37), ele sempre procura trazer este para próximo de si, fazê-lo não apenas ver o seu lado da história, mas também compreender os seus sentimentos e a sua situação.

2.9 O polêmico processo criativo do conto: o debate emoção X razão

Como aliar os elementos citados numa obra literária? Como transformar um *tema*, trabalhando com os “elementos que dão ao conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte”, como afirma Cortázar (2006:149)?

Para o escritor brasileiro Machado de Assis, que atual tanto como contista, quanto como romancista, cronista e dramaturgo, o conto é gênero difícil, apesar de sua aparente facilidade (ASSIS, 1873 apud GOTLIB, 1998, p. 9).

Já Cortázar (2006) acredita que o gênero seria o resultado espiritual de algo pequeno e que superaria a história, o tempo e a distância não por sua originalidade, mas por sua sensibilidade e seu tratamento literário. Um conto antológico seria um “resumo implacável da condição humana”, que permite uma *abertura* do pequeno para o grande, um desvelamento de uma nova consciência. O conto seria o produto do autor (com seu passado e valores), a partir de seu encontro com o tema e com a forma, a estrutura e a estilística que empregou. “Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador.” (CORTÁZAR, 2006, p. 156)

O contista descreve seu processo de criação como um processo espiritual, em que a narrativa é exorcizada do escritor através do único modo que este conhece: a literatura. Para ele, o conto aparece inteiro no meio de situações cotidianas, momentos no qual o escritor se vê obrigado a escrever, independente das circunstâncias que o

cercam. Tratar-se-ia de um processo em que a emoção prevaleceria, ainda que obviamente a razão ou um cuidado com a obra não sejam negligenciados.

Hemingway (apud MOSCOVICH, s.d.) vê a escrita como um processo racional, de profunda reflexão sobre a linguagem. Moscovich declara que Hemingway e Poe trabalhavam como artesãos, com uma atenção especial diante da linguagem. Cortázar (2006), por sua vez, afirma que o processo metódico que Poe adotava em seus poemas (como é perceptível em seu célebre “O corvo”) era diferente quando o escritor e crítico americano trabalhava com a prosa, deixando a frieza racional para a poesia.

Já os mandamentos número quatro e cinco de Horácio Quiroga trazem uma visão conciliadora entre razão e emoção. Embora o quarto mandamento mostre que a relação entre autor e obra, criador e criatura, é intensa e apaixonada, a nona regra evidencia que Quiroga acredita que o escritor não deve se deixar dominar pelos sentimentos. A lembrança dos mesmos, depois do ápice, seria o melhor guia para a escrita no momento de ponderação. Para ele, a emoção existe, mas é a razão que deve prevalecer.

2.10 O conto X a crônica

A literatura é uma área de produção abrangente e diversificada, o que dificulta – se não impossibilita – a criação de um modelo de análise de seus objetos de estudo.

Tal dificuldade pode ser vista no fato de o conto, enquanto gênero literário, ser frequentemente confundido com a crônica. Isso ocorre principalmente quando o critério de classificação se baseia no tamanho do texto literário, uma vez que tanto o conto quanto a crônica se constituem como estruturas narrativas de tamanho reduzido.

Entretanto, algumas especificidades podem ser separadas em relação à estrutura e à temática, entre outros.

2.10.1 Estrutura e temática

Antônio Cândido em seu texto “A vida ao rés-do-chão” (1992) apresenta a crônica como um gênero despretensioso, marcado pela simplicidade, brevidade e oralidade. O autor denuncia que o gênero é considerado por muitos como menor, sem grande valor literário, e efêmero.

A crônica é o gênero literário cujo conteúdo tem o menor tamanho e seus temas são, normalmente, em sua maioria, situações do dia a dia narradas em primeira pessoa.

Affonso Romano de Sant'Anna (2002:4) declara que “Ele [o cronista] pode ser subjetivo. Pode (e deve) falar na primeira pessoa, sem envergonhar-se. Seu ‘eu’, como o do poeta, é um eu de utilidade pública”.

Já o conto não tem nenhum compromisso com o cotidiano, tampouco com a figura do contista. Mesmo quando é narrado em primeira pessoa, o conto não deixa transparecer a figura do escritor enquanto indivíduo. A relação criador-criatura está presente, como em qualquer outro texto literário, entretanto, o autor não se expõe tanto enquanto sujeito.

Se o “eu” do cronista está claramente vinculado à sua realidade e seu tempo, o “eu” do contista se relaciona mais diretamente ao universo presente na obra, seja ela próxima ou não do contexto de seu autor.

Enquanto Candido (1992:14) afirma que a crônica “pega o miúdo e mostra nela uma grandeza”, utilizando quase sempre o humor como ferramenta, Cortázar defende que o conto utiliza a tensão inicial de sua estrutura, o tema e sua *significação* para induzir o leitor a um abismo. A crônica seria, portanto, um gênero cuja temática e capacidade de provocar a reflexão seriam mais superficiais do que o conto.

2.10.2 A linguagem

O conto, ao tentar atuar como uma janela que se abre para algo maior, trabalha a linguagem procurando aproveitar a profundidade semântica. Já a crônica, por ser um gênero que se relaciona com o jornal desde sua origem, vê a linguagem apenas como meio de expressar uma determinada situação.

Em ambos os gêneros literários, o desenvolvimento da narrativa se dá em textos menores, o que gera um cuidado especial com a linguagem, com regras que acabam tornando-se gerais: menos adjetivação (com o uso de adjetivos pontuais), a eliminação de elementos decorativos e uma capacidade maior de concisão. Tanto o contista quanto o cronista devem possuir pleno domínio da língua para expressar o máximo com o mínimo. O cronista, por sua relação direta com o jornal e sua periodicidade, deve lidar com o curto tempo para trabalhar o texto, e que pode afetar o seu trabalho sobre a linguagem.

Um exemplo de como esta é tratada de maneira diversa entre os dois gêneros é o uso da ambiguidade. Na crônica, ela pode existir como ferramenta de humor, herança da

oralidade ou ainda para exprimir uma situação do dia a dia. Já no conto, não há espaço para a ambiguidade. A linguagem é lapidada como ferramenta de condução do leitor.

Se o humor – elemento que Antonio Candido salienta em seu “A vida ao rés-do-chão” (1992) – pode ser trabalhado na crônica como forma de se induzir a uma determinada reflexão, no conto esta pode ocorrer com outros meios e empregos da linguagem.

Vinicius de Moraes, em sua crônica “O exercício da crônica”⁴, escrito originalmente em 1953, afirma que “Sua [do cronista] obrigação é ser leve, nunca vago; íntimo, nunca intimista; claro e preciso, nunca pessimista” (MORAES, 1976, p. 592).

2.11 Ponderações finais sobre o conto

Mais do que uma subdivisão do gênero narrativo, o conto é um gênero literário próprio. Ao longo desta análise, foi possível perceber como a definição suplanta o referencial meramente físico e abarca os demais elementos literários. Não se trata apenas de ser menor do que um romance, ou maior do que uma crônica. A complexidade e as relações do gênero vão além de seu tamanho. Gotlib, por exemplo, afirma que o conto herdou da fábula e da parábola “a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas” (1998:15).

A linguagem é o corpo de todo texto. As palavras são o veículo por trás da criação literária e o conto, obviamente não foge à regra. O gênero, por ter em sua natureza uma limitação física, apresenta características próprias quanto à utilização da linguagem. Essa preocupação resulta em uma relação intrínseca com a estrutura do conto.

Há um consenso no tocante à escrita: a economia é vital. Essa seria uma das características diferenciadoras do gênero, tratando-se do reconhecimento da necessidade de se evitar elementos supérfluos.

Com o desenvolvimento da narrativa em textos menores, a linguagem demanda maior atenção, com regras que acabam tornando-se gerais para o gênero: menos adjetivação (com o uso de adjetivos pontuais), a eliminação de elementos decorativos e

⁴ Moraes escreveu mais de uma crônica com o mesmo título: “O exercício da crônica”. O texto aqui referido é o de setembro de 1953, publicado em “Vinicius de Moraes – Poesia completa e prosa”. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976. A segunda crônica com o nome pode ser encontrada no livro “Para viver um grande amor”. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Sabiá Ltda., 1962.

uma capacidade maior de concisão. O contista deve possuir pleno domínio da língua para expressar o máximo com o mínimo.

Esse conhecimento não deve restringir-se à escrita, ferramenta utilizada para desenvolver o argumento inicial. O conto em si, sua estrutura e seu desenrolar devem ser aprimorados de tal forma que não sobrem nem falem informações. O conto, tanto na linguagem quanto na estrutura, é o gênero do essencial.

Nesse quesito, a linguagem do conto se aproxima da jornalística, em que se deve procurar dizer mais com menos. A diferença está no caráter literário: enquanto as reportagens procuram retratar a realidade, com – idealmente – o mínimo de parcialidade, o conto apresenta um universo próprio, criado pelo autor, que trabalha metaforicamente. Se no jornal o redator utiliza as palavras denotativamente, o contista pode trabalhá-las de forma conotativa, aproveitando as nuances semânticas e pluralidades.

3. A literatura no jornal

Dois dos gêneros literários mais presentes no jornal, o conto e a crônica, foram analisados no capítulo 1. Entretanto, quanto à análise da literatura no jornal, não se pode esquecer o folhetim, categoria importante na história do jornalismo brasileiro.

Como o jornalismo e a literatura estabelecem fortes ligações com o contexto no qual estão inseridos, alguns quesitos, como a noção de tempo de leitura, o espaço que o jornal dedica a um gênero específico e a frequência, também são dignos de estudo.

Para o exame do conto no jornal, especificamente, foram escolhidos dois veículos: a *Gazeta da Tarde* e a *Gazeta de Notícias*. Os contos de Lima Barreto na *Gazeta da Tarde* foram escolhidos por existir uma conexão direta entre a linha editorial do jornal e o estilo do autor, revelando assim que jornalismo e literatura podem se complementar. Já a *Gazeta de Notícias* foi selecionada devido a sua popularidade, sendo um dos jornais mais vendidos na época, e por, desde seu início, se comprometer a ser moderna – utilizando a literatura como uma ferramenta para tal. Dedicou muito espaço para a literatura, e ofereceu a escritores empregos fixos, com colunas periódicas.

Vale destacar que, enquanto o material de pesquisa referente à *Gazeta de Notícias* é vasto, o mesmo não pode ser dito sobre a *Gazeta da Tarde*. A escassez de fontes de pesquisa pode ser observada na diferença entre o nível de detalhamento que foi possível delinear sobre os dois jornais. A Fundação Biblioteca Nacional possui inúmeras edições da *Gazeta de Notícias* em microfilme, entre os quais selecionamos algumas imagens digitais em anexo⁵.

3.1 O folhetim

É interessante analisar o folhetim a partir de seu surgimento dele e de sua relação com o jornal. A professora da USP, Marlyse Meyer, em seu *Folhetim: uma história* (1996), revela que o folhetim nasceu na França, na década de 1830, como uma tentativa de atrair público-leitor para os periódicos, através de textos mais leves e envolventes.

Na época, Émile de Girardin, fundador e dirigente de jornais, como o *La Presse* e o *Le Voleur*, percebeu no crescimento da burguesia uma possibilidade para democratizar a *grande presse* e expandir o público leitor. Para tanto, ele tomaria duas medidas: a

⁵ Infelizmente, não foi possível localizar nenhum microfilme ou imagem de uma edição da *Gazeta da Tarde*.

primeira, utilizar a publicidade como forma de baratear o jornal e incentivar o consumo; a segunda, tornar os textos mais acessíveis.

Era hábito dos jornais franceses ter uma seção de variedades, com material mais leve e voltada para o entretenimento. Essa parte localizava-se no *feuilleton*, o rodapé, comumente da primeira página. Nela, publicavam-se desde piadas até contos e novelas, sendo, portanto, o espaço dedicado à ficção. “O passo decisivo [para o surgimento do folhetim] foi dado quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços.” (MEYER, 1996, p. 30) A escrita seriada, além de tornar a leitura mais agradável, também incentivava a compra contínua.

Está criado o mágico chamariz ‘continua no próximo número’ e o *feuilleton-roman*... Por outro lado, justamente para atingir esse público mais amplo que fora a viga-mestra da publicação em série, esta vai acabar suscitando uma forma novelesca específica, aquela precisamente com que o termo *folhetim* vai ser confundido. A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em “suspense” levam não só a novas concepções de estrutura (por exemplo, o problema dos fins de capítulo ou de série...) como uma simplificação da caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como a uma série de outros cacoetes estilísticos. Verifica-se, além disso, genial adaptação à técnica do “suspense” e ao rápido e amplo ritmo folhetinesco dos grandes temas românticos: o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, os terríveis homens do mal (MEYER, 1996, p. 30, 32, grifos da autora)

O folhetim surge, então, como resultado de uma necessidade do jornal, estando íntima e essencialmente ligado a ele. Para Meyer, “ambos estão estreitamente vinculados: inventado pelo jornal, o *feuilleton-roman*, como era chamado a princípio, acabou sendo fator condicionante da vida do mesmo” (1996: 32). Eis um exemplo claro da interseção entre literatura e jornalismo.

O estudioso Laurence Hallewell, autor do clássico *O livro no Brasil: sua história*, menciona que a ideia de ficção em série teria sido apresentada pelo *Revue de Paris* no final da década de 1920, mas que apenas a partir de 1936 a prática se espalharia.

Para avaliar o possível impacto de um romance-folhetim popular basta vermos o exemplo do *Constitutionnel*, cuja circulação, após cair de 9.000 exemplares em 1836 para 3.600 em 1844, subiu para 25.000 em 1845-1846, graças ao *Juif errant*, de Sue. (HALLEWELL, 2005, p. 210, grifos do autor)

Hallewell apresenta também mudanças ocorridas na estrutura narrativa devido à divisão do texto:

A publicação na forma de folhetim encorajava os complicados enredos melodramáticos, sendo cada parte planejada para terminar de forma a deixar o leitor aguardando ansiosamente a continuação – exatamente como fazem as telenovelas de nossos dias. (HALLEWELL, 2005, p. 210)

Quanto ao folhetim no Brasil, Meyer e Hallewell são unânimes: o jornalismo brasileiro copia o fenômeno francês, no que é caracterizado como “imitação servil do modelo francês” por Meyer (1996:32). O gênero surgiu no Brasil em 1839, traduzido por Justiniano José da Rocha⁶, tradutor, professor e jornalista, que “trabalhava tão rapidamente que o *Jornal do Commercio* conseguia publicar quase em simultaneidade com o jornal de Paris” (HALLEWELL, 2005, 211).

Além das traduções do francês, foram publicados também folhetins de autores nacionais, como Aluísio Azevedo, que conseguiu viver exclusivamente de seus escritos.

Porém, como Antonio Candido apresenta em nota prévia no livro de Meyer (1996:15), com o passar do tempo, o termo *folhetim* “acabou esposando tantos significados quantos foram os gêneros ali tratados, desde a crônica noticiosa até o ensaio crítico e a narrativa ficcional, isolada ou em série”.

3.2 A questão do tempo

O conto, a crônica e o folhetim são frequentemente confundidos, porém apresentam diferenças estruturais próprias. Cada gênero pode ser analisado como pertencente a uma época do jornalismo ou ainda como elemento revelador da forma como esse meio de comunicação era apreendido pela sociedade.

O folhetim é resultado da tentativa de popularização dos jornais, momento em que a relação do leitor com o jornal era diferente: o jornal diário não era visto como algo separado e completamente descartável. O folhetim de um dia era a continuação da véspera, havia um sentido de perpetuação e continuidade que a literatura trazia para o jornal.

Já o conto faz parte da época mais literária, do jornal sem fotografias, e de uma sociedade ainda não dominada pela vida industrial. Os jornais não estavam inseridos em

⁶ Ao pesquisar sobre a questão, deparei-me com um ponto de discordância entre Meyer e Hallewell. Segundo este, o nome do responsável pela tradução de “Mistérios de Paris”, entre outros títulos, seria Justiniano José da Rocha. Porém, Meyer afirma que a tradução estaria assinada “R. (Joaquim José da Rocha)” (MEYER, 1996, p. 283). Como o nome mais utilizado nas pesquisas da área é Justiniano José da Rocha, e a edição do livro de Hallewell é mais recente e foi ampliada e revisada, o nome adotado no presente trabalho é o consagrado por Hallewell.

um contexto de industrialização empresarial, e os centros urbanos não eram tão caóticos quanto atualmente. Com a vida das grandes cidades, surge a procura contínua pela rapidez, e a sociedade passa a considerar tempo como sinônimo para dinheiro. A fase do conto no jornal (maior do que a crônica, tão comumente publicada hoje e de fácil e rápida leitura) revela que naquela época, as pessoas consideravam as artes, as letras e a erudição valores nobres, ainda que não resultassem em lucros.

A crônica se firmou como um gênero brasileiro, segundo Antonio Candido, e é derivada do folhetim. “Aos poucos, o ‘folhetim’ foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje.” (CANDIDO, 1992, p.14). Os temas são frequentemente relacionados ao cotidiano e, além de ser curta, a crônica é dotada de uma certa superficialidade. Tais características são decisivas para se analisar o tempo que o leitor tem para dedicar a ela. Candido declara também que foi na década de 1930 que o gênero se consolidou no país. Veremos que tal época está inserida na terceira fase, em que o jornal é visto sob a perspectiva industrial. O país passava por grandes mudanças, com a industrialização, o surgimento da classe média e grandes fluxos migratórios para os centros urbanos. O tempo passa a ser visto como tendo um valor produtivo e o espaço diário dedicado à literatura diminui.

3.3 A questão do espaço e frequência

Ao longo da história do jornal, quesitos como tamanho, formato, número de páginas e diagramação mudaram muito, assim como o espaço e o tamanho que o jornal dedicada à literatura.

Atualmente, a literatura aparece em jornais nos suplementos literários e, em determinadas ocasiões, nos cadernos culturais. Além da reportagem jornalística, os textos cuja produção é feita para o jornal são crônicas e matérias de caráter opinativo de especialistas em determinados assuntos e formadores de opinião. No jornal *O Globo*, por exemplo, todos os textos que não são reportagens são assinados por “colunistas”, não havendo distinção entre quem é cronista ou não. Diariamente, pelo menos uma crônica é publicada, mas nunca na capa do jornal, espaço demasiado valioso e dedicado principalmente às manchetes das principais notícias. A importância da primeira página do jornal é tamanha que referimos às reportagens importantes como matérias de capa.

Ao contrário da crônica, o folhetim e o conto tinham lugar certo na primeira página dos jornais. O folhetim surge na capa de jornal, na página de destaque, no rodapé. Sua origem reside em seu papel como uma ferramenta estratégica, atuando como chamariz para o jornal como um todo. O folhetim “Mistérios de Paris” começou a ser publicado no Brasil em 1º de setembro de 1844 e

salvo uma ou outra interrupção, “vem à luz” todos os dias e ocupa praticamente o suplemento dominical inteiro. Acelera-se o ritmo, diminui-se o tamanho dos tipos, vara o jornal e ocupa quatro rodapés até o FIM, em 20 de janeiro de 1845. (MEYER, 1996, p. 283)

3.4 As quatro fases do jornalismo no Brasil

Para a análise dos jornais escolhidos, seria interessante situá-los dentro de seu contexto e da história do jornalismo no Brasil.

Segundo o jornalista e professor universitário Nilson Lage, em seu *Ideologia e técnica da notícia* (1982), o jornalismo no Brasil pode ser dividido em quatro fases. Embora tal separação não seja exata e o próprio autor admita que “tal divisão, é claro, deve ser entendida em termos muito gerais e abarcantes, já que o jornalismo de uma época contém muitas faces” (LAGE, 1979, p.29), esse modelo é consagrado.

A primeira época, panfletária e polêmica, ocorreu entre o Primeiro Reinado (1822-1831) e o período do regime das Regências (1831-1840). Sua característica foi o panfletarismo brutal, em que os jornais eram palco de críticas entre os jornalistas. Os jornalistas eram publicistas e a produção era artesanal, sem emprego de maquinário moderno ou mão de obra extensiva. Seus principais participantes foram José Bonifácio, considerado o pai da Independência, José da Silva Lisboa, Cypriano Barata de Almeida e Frei Caneca.

Já a segunda fase é compreendida durante o Segundo Reinado (1840-1889) e é caracterizada predominantemente pela atividade literária e mundana. Alguns jornais fundados durante este período duraram um tempo significativo. São eles: *Gazeta de Notícias* (fundada no Rio de Janeiro, em 1875; será analisada mais detalhadamente mais adiante), *O Estado de São Paulo* (fundado em São Paulo, em 1875) e *O Jornal do Brasil* (no Rio de Janeiro, capital da época, em 1891). Embora este último tenha sido fundado após 1889, já no início da República, para efeito de estudo, ele é considerado participante da segunda fase. Esta foi constituída pela presença marcante de redatores de renome, como Machado de Assis, José de Alencar, Raul Pompéia, José Veríssimo e os

correspondentes estrangeiros Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Trabalharam como jornalistas também Joaquim Nabuco, José do Patrocínio, Artur Azevedo e Rui Barbosa.

A terceira fase começa em 1889 e vai até 1945, compreendendo a República Velha e o Estado Novo. Ela é caracterizada pela visão empresarial do jornal, que se afasta dos literatos. É com a virada do século, em um processo que começou na segunda fase e que se consagrou na transição para a terceira, que se vê também o desenvolvimento da grande imprensa, em termos de emprego de tecnologia e tiragens. Os jornalistas se tornaram profissionais e passaram a ter categoria própria. Os jornais constituíram-se em amplas empresas e utilizaram amplamente a publicidade como forma de lucro, tática largamente utilizada hoje. Olavo Bilac e Aluísio de Azevedo, que começaram a trabalhar durante a segunda fase continuam, mas nesse momento há outros grandes nomes, como Euclides da Cunha, cuja cobertura sobre a Guerra de Canudos originou o clássico livro *Os sertões*, Lima Barreto, com sua abordagem crítica sobre a sociedade da época, e João do Rio, que inaugurou um novo modo de se fazer reportagem urbana. Com a Ditadura Vargas, houve uma diminuição no jornalismo político, uma vez que a imprensa esteve submetida ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), um órgão de censura do governo.

A quarta fase, que começou em 1945 é a fase moderna do jornal. O jornalismo, tanto em termos de processo produtivo, quanto em linguagem e concepção do que é o jornal em si, sofreu grande influência de outros países, principalmente dos Estados Unidos – assim como a sociedade brasileira em geral. Samuel Wainer fez história com seu jornal *Última Hora*, um periódico com linha editorial pró-Vargas. Ele criou a seção de cartas dos leitores e uma editoria focada em problemas locais de bairros do Rio de Janeiro, tudo como uma estratégia de popularização do *Última Hora*. Destaca-se também a participação de Nelson Rodrigues, que escreveu crônicas para o jornal.

Outro elemento marcante para o jornalismo brasileiro na quarta fase foi a reforma do *Jornal do Brasil*, que contou com projeto gráfico do artista Amílcar de Castro, tornando-se referência no país.

Já não era jornal pequeno, como o *Diário [Carioca]* ou a *Tribuna [da Imprensa]*; os recursos também não se limitavam tanto. Recrutando pessoal dessa concorrência mais pobre, o *Jornal do Brasil* adotou e aperfeiçoou o processo de produção de notícias. (LAGE, 1979, p.31)

Além de representar mudanças referentes à visão empresarial do jornal, herança da segunda fase, o novo *Jornal do Brasil* tornou-se, na década de 1950, um símbolo de

uma nova classe, com mudanças de hábitos, “liberais e modernos”, que se identificam com o surgimento do Cinema Novo e da Bossa Nova. Para Lage (1979:32), “os jornais já não eram feitos para todos, mas para camadas de público”.

Na década de 1960, a coluna social ganha credibilidade e a coluna sindical desaparece, resultados da mudança de valores vivenciada pela classe média da época. A publicidade torna-se abundante. Tal fenômeno pode parecer novidade, mas ele já estava presente em jornais da segunda e terceira fase – fato que é claramente perceptível na edições da *Gazeta de Notícias* do dia 10 de junho de 1884 (Anexos A a F).

Já a década de 1970 é marcada por um processo de concentração. A professora Marialva Barbosa, no livro *História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000*, apresenta os anos 1970 e 1980 como fundamentais para o jornalismo do final do século XX. Foi neste período que houve uma crise na imprensa, em que muitos jornais, como o *Correio da Manhã*, acabaram, enquanto poucos, como *O Globo*, se fortaleceram, formando uma espécie de supremacia. O jornal *O Dia*, com seu jornalismo “popular”, também passa a ser relevante dentro do modelo da imprensa brasileira.

Atualmente, com as novas tecnologias – a internet, principalmente –, há uma mudança no papel do jornal dentro da sociedade, objeto de discussão e estudo por muitos teóricos. Embora muitos afirmem que o jornal impresso não acabará, algumas mudanças são visíveis. O *Jornal do Brasil* é um exemplo disso. Periódico fundamental dentro da história do jornalismo no país, devido a problemas financeiros e administrativos, ele teve sua última edição impressa em 31 de agosto de 2010. A partir desta data, ele existe apenas virtualmente. É interessante notar que o layout de seu site remete ao jornal impresso, com o logotipo do jornal centralizado, à esquerda a data de fundação do jornal, e à direita “O primeiro jornal 100% digital do país”⁷. Esse posicionamento do jornal como o primeiro a ser digital é fundamental para mostrar o poder da internet como meio de comunicação e se pensar no jornalismo no século XXI.

3.5 A Gazeta da Tarde

A *Gazeta da Tarde* foi fundada em 1880 por José Ferreira de Menezes⁸ e não é muito comentada na história do jornalismo brasileiro, tendo, portanto, uma escassez de material sobre ela.

⁷ Disponível em: <http://www.jb.com.br/>. Acesso em 14/11/2011.

⁸ Há uma variação na grafia do sobrenome, variando de Meneses para Menezes. Foi adotada a grafia utilizada pela Academia Brasileira de Letras:

Desde o início, sua linha editorial era claramente abolicionista e, apenas um ano após a sua criação, seu fundador morre.

Informa Múcio Leão [jornalista brasileiro e participante do grupo que fundou o jornal “A Manhã”] que A Gazeta da Tarde “foi um dos jornais mais azarentos que tem havido no mundo.” Começou esplendidamente, e tinha como seus diretores e principais redatores Ferreira de Menezes, Augusto Ribeiro, Hugo Leal, João de Almeida e Adelino Fontoura. Três anos depois, nenhum desses rapazes existia mais.⁹

O jornal fica então aos cuidados de José Carlos do Patrocínio, importante nome no movimento abolicionista brasileiro, fundador da Academia Brasileira de Letras, e que já havia sido redator do jornal *Gazeta de Notícias*, sob o pseudônimo de “Prudhomme”.

Porém, Patrocínio sai da direção da *Gazeta da Tarde* em 1887, para fundar um novo periódico *A Cidade do Rio*, numa tentativa de aumentar sua atuação política.

O historiador Nelson Werneck Sodré, em *A história da imprensa no Brasil* (1966), menciona que em 1896, a *Gazeta da Tarde* pertencia ao coronel Gentil de Castro. O coronel, também proprietário do jornal *Gazeta da Liberdade*, empregava nos dois jornais uma linha editorial que defendia a monarquia. A partir de então, a *Gazeta da Tarde* cai na obscuridade da história do jornalismo brasileiro.

3.6 A *Gazeta de Notícias*

A *Gazeta de Notícias* foi fundada no Rio de Janeiro, em 1875, pelos editores Ferreira de Araújo, Elísio Mendes, Manuel Carneiro e pelos redatores Henrique Chaves e Lino de Assunção. Na época, o distrito federal era o centro intelectual do Brasil, reunindo muitos jornais, revistas, pequenas tipografias e editoras, bem como a Biblioteca Nacional. Entre os muitos periódicos da época, além da *Gazeta de Notícias*, destacavam-se o *Jornal do Commercio*, a *Gazeta da Tarde*, o *Diário de Notícias*, *A Notícia* e *O País*.

O jornal adotou uma linha editorial antimonarquista e abolicionista, tendo publicado textos de Joaquim Nabuco, José do Patrocínio e Joaquim Serra. Uma de suas propostas iniciais era trazer o mundo das artes e literatura para suas páginas, nas quais contribuíram nomes como Machado de Assis, Olavo Bilac e Raul Pompeia.

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=781&sid=86>. Acesso em: 30 out. 2011.

⁹ Idem. Acesso em: 30 out. 2011.

3.6.1 Literatura

O espaço que o jornal daria à literatura já estava presente no prospecto inaugural, de 2 de agosto de 1875:

Além d'um folhetim romance, a Gazeta de Notícias todos os dias dará um folhetim de atualidade. Artes, literatura, teatros, modas, acontecimentos notáveis, de tudo a Gazeta de Notícias se propõe trazer ao corrente os seus leitores.

A publicação de material literário pretendia trazer ao jornal prestígio, bem como um caráter moderno, uma vez que ele estaria em consonância com os países europeus. Clara Miguel Asperti, mestre em Literatura, em seu artigo “A vida carioca nos jornais: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica”, de 2006, menciona que:

Na verdade podemos chamar essa abertura orquestrada por Ferreira de Araújo de “uma troca de favores”, pois, ao passo que este consagrava os escritores dando-lhes colunas fixas ou esporádicas em suas páginas, também consolidava a *Gazeta de Notícias* como um jornal que prezava a literatura, o diferencial do moderno periódico. O apego aos textos literários enobrecia o jornal popular, dando-lhe, ao mesmo tempo, certo *status* elevado e matéria interessante a ler para a elite burguesa letrada... Não era aceito nas páginas da *Gazeta* nenhum estreante ou mesmo já tarimbado escritor que não tivesse excelente fama e currículo invejável. (ASPERTI, 2006, p. 48, grifos da autora)

Escrever para jornais era também uma forma de sustento para os autores da época, que viam na colaboração não apenas uma fonte de renda, mas também uma forma de divulgação do nome e da obra, possibilitando assim aumentar o número de leitores.

A clara interdependência entre homem de letras e jornalismo é imposta basicamente pelo fato de que, com a consolidação da imprensa no Brasil, o trabalho jornalístico dos literatos representava sua principal fonte de renda, já que a publicação de seus livros em volume não alcançava o grande público e consequentemente não gerava proventos dignos aos escritores... a vida de escritor sustentado apenas pelos seus livros ainda era uma utopia num Brasil de anal-fabetos; todavia, o trabalho no jornalismo literário era imprescindível não só para a sobrevivência financeira do poeta como também para a divulgação de seu nome e do seu trabalho ao grande público leitor dos periódicos. Nomes respeitáveis da literatura e do meio cultural nacional desejavam ardentemente as páginas da *Gazeta de Notícias*; realizaram esse desejo Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Pardal Mallet e José do Patrocínio, dentre outros. (ASPERTI, 2006, p. 48)

A tradução de folhetins franceses, tão apontada por Meyer e Hallewell, certamente tinha seu espaço no rodapé da primeira página da *Gazeta de Notícias*, dividindo espaço

também com autores nacionais. A literatura estava presente em folhetins, crônicas e contos. Destes, alguns tornar-se-iam referências na literatura brasileira – como “A Cartomante”, de Machado de Assis.

Outra obra importante apresentada pela *Gazeta de Notícias* foi *O Ateneu*, de Raul Pompeia, publicado durante três meses, em 1888, com o subtítulo de “Crônica de Saudades”.

3.6.2 Comercialização

Uma das grandes inovações comerciais que a *Gazeta de Notícias* trouxe foi a venda por unidade. Na época, a prática dominante era o comércio de jornais exclusivamente por assinaturas. A *Gazeta de Notícias* apostou na venda avulsa, realizada em grande parte de mão em mão por “garotos-jornaleiros”. Essa manobra ajudou que o jornal se tornasse um dos mais populares do período, pois possibilitava assim abarcar um público maior, atingindo leitores esporádicos, além dos seus habituais.

Vale ressaltar a importância que o folhetim, enquanto ficção seriada, detinha nesse cenário. Uma vez que o leitor não possuía nenhum compromisso em comprar o jornal diariamente, o folhetim servia então como atrativo para a edição do dia seguinte, já que seus fiéis fãs não poderiam perder a continuação de uma história.

Outro aspecto importante, do ponto de vista comercial, era o grande uso de publicidade, que seria mais empregada na terceira fase do jornalismo no Brasil:

Nota-se certo apego da *Gazeta de Notícias* por anúncios publicitários, grande parte de suas páginas finais era dedicada à publicidade, que abarcam uma gama variadíssima de produtos anunciados: desde remédios para as mais variadas moléstias até, especialmente, propagandas de peças teatrais em cartaz, possíveis grandes “patrocinadores” do periódico. O jornal era visto como veículo de entretenimento e prestador de serviço de grande utilidade pública. (ASPERTI, 2006, p. 49)

3.6.3 Projeto gráfico

A *Gazeta de Notícias* era publicada diariamente com, em média, quatro páginas. Algumas datas, como a edição de 10 de dezembro de 1884 (Anexos A a F), tiveram seis páginas, mas não é representativa da maioria das edições. Um exemplar típico de quatro páginas pode ser visto nos anexos G a J e é o de 28 de novembro de 1884.

A diagramação comum na época era: a página dividida em oito colunas, separadas por fios e com pouca entrelinha. O texto era predominante e, no caso da *Gazeta de Notícias*, o uso de imagens estava concentrado principalmente na parte dedicada aos anúncios. A página 6 da *Gazeta de Notícias* de 10 de fevereiro de 1884 é dedicada exclusivamente a anúncios e exemplifica como as ilustrações eram empregadas para a publicidade.



Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Na capa da *Gazeta de Notícias* de 1º de agosto de 1885 é possível visualizar a divisão da página em 8 colunas. O logotipo no topo, separado da data por um fio, é utilizado ainda hoje nos jornais. Ao observar a página como um todo, o preto da tinta predomina. O fundo branco do papel desaparece sob um bloco quase contínuo de palavras. O texto não é arejado por espaços em branco, assim, não há uma visível prioridade entre as notícias, que se perdem no meio da massa compacta preta. Atualmente, as manchetes recebem tamanhos diferentes de acordo com sua relevância e o branco da diagramação funciona também para o leitor manter o foco, e não ficar confuso pela profusão de texto.



Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Vê-se nesta capa, no canto inferior – realmente no rodapé da página –, uma parte intitlada FOLHETIM, separada dos textos que lhe antecedem por um fio de espessura maior. Sob o título, “A bexigosa”, está o nome do autor (Alexis Bouvier) e a identificação dentro da ficção seriada – trata-se da “terceira parte”. Um último aspecto digno de nota nesta capa é a presença de dois textos literários na primeira página – a mais importante – do jornal. Além do folhetim, há também o conto de Machado de Assis, “A causa secreta”, que ocupa as duas últimas colunas da página (área onde os contos de Machado eram habitualmente publicados) e continua nas duas primeiras colunas da segunda página. É interessante notar como a literatura era valorizada pelo jornal, ocupando boa parte da primeira página. A data, uma sexta-feira, também vale ser levada em consideração: trata-se do último dia útil da semana e, portanto, publicar dois textos literários, que funcionam como entretenimento, poderia ser também uma escolha editorial, como forma de preparar os leitores para o descanso do final de semana¹⁰.

¹⁰ Os suplementos literários no Brasil são tradicionalmente associados a entretenimento e publicados em cadernos especiais aos finais de semana. Um estudo aprofundado sobre o assunto pode ser encontrado em

Já a *Gazeta de Notícias* de 18 de dezembro de 1881 é um exemplo claro da observação de Candido em Meyer (1996:15) sobre o desvio do uso do termo “folhetim”. O conto de Machado de Assis, “Teoria do Medalhão”, aparece erroneamente intitulado como FOLHETIM e também separado por um fio mais espesso. O texto não é um folhetim, não é seriado – uma das características primordiais do gênero –, tampouco melodramático. A localização desse texto é de folhetim: no canto inferior da página, o feuilleton, mas não é, em sua estrutura e conteúdo, um folhetim. Trata-se de um conto sob a forma de diálogo. A própria assinatura de Machado de Assis, no final do texto, no canto inferior direito, é diferente do crédito ao autor do folhetim e típica da assinatura do escritor brasileiro em seus contos publicados na *Gazeta de Notícias*.



Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

É interessante notar como o único local na página que é mais “arejado” é justamente o espaço destinado ao folhetim. Podemos pensar nisso como um retrato da relação entre literatura e jornal. A literatura, principalmente nos folhetins, aparece como

TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: Os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

lugar para deixar o jornal mais leve, tanto em termos de conteúdo quanto em visuais. Assim, é possível perceber como ela é um espaço de abertura e leveza dentro do jornal, tão ocupado pela dureza da realidade.

É interessante notar ainda como a diagramação mudou ao longo da história da imprensa no Brasil, tornando-se cada vez mais minimalista e procurando guiar o leitor, seja através de uma diagramação mais limpa ou da divisão das matérias por editorias. O espaço dedicado à literatura muda também de lugar, se distanciando da página inicial e concentrando-se nos suplementos literários, que, por sua vez, possuirão características próprias, como entrevistas com escritores ou resenhas de livros.

4. Machado de Assis e Lima Barreto em contos

Uma vez que a definição de conto já foi estudada, assim como as relações existentes entre literatura e jornalismo, tornou-se importante uma observação prática sobre o principal objeto de estudo: o conto no jornal.

Para tanto, foram escolhidos dois jornais, *Gazeta da Tarde* e *Gazeta de Notícias*, e dois significativos escritores brasileiros que publicaram contos nesses periódicos – Machado de Assis e Lima Barreto, respectivamente. Vale ressaltar que obras de ambos os autores também foram publicadas em outros jornais e inúmeras revistas.

Machado de Assis e Lima Barreto são dois importantes nomes na literatura brasileira e, embora tenham sido contemporâneos, em muito se diferem. Tais diferenças podem ser percebidas quando se analisa a relação que os dois escritores estabelecem com os jornais da época, veículos que os contratam e divulgam suas obras: Machado de Assis contribuiu para a *Gazeta de Notícias* durante dezesseis anos, tendo publicado mais de quatrocentos textos pelo jornal, um dos mais populares da época. Já a escolha de contos de Lima Barreto publicados na *Gazeta da Tarde* pretende revelar o alinhamento ideológico entre escritor e linha editorial do jornal, representante da pequena imprensa e claramente abolicionista. Lima Barreto também contribuiu para jornais da grande imprensa, como o *Correio da Manhã*¹¹, assim como colaborou durante anos para a revista *Careta*, entre outras.

É interessante analisar também a escolha de determinado jornal em publicar determinado autor. No caso da decisão da *Gazeta da Tarde* em divulgar obras de Lima Barreto, é notável uma proximidade entre a figura pública do escritor – negro, pobre e suburbano, submisso ao paradigma social herdado dos anos de escravidão – e o posicionamento político do jornal.

Os dois escritores possuem algumas características em comum: ambos eram descendentes de escravos e mulatos. Vieram de famílias pobres e perderam a mãe quando pequenos. É interessante notar que ambos exerceram cargos públicos, embora as carreiras tenham sido muito contrastantes: enquanto Lima Barreto permaneceu anos como um simples amanuense – funcionário público que registra ou copia manualmente

¹¹ Lima Barreto publicou neste jornal sua histórica série de reportagens “Os subterrâneos do morro do Castelo” e o periódico também lhe serviu de inspiração para o personagem principal do romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. Vale ressaltar que a escolha do jornal de veicular obras de Lima Barreto era condizente com sua linha editorial polêmica e crítica.

documentos –, Machado de Assis conseguiu crescer na profissão, tornando-se diretor-geral da Viação, no Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, em 1892.

Os dois foram contemporâneos, embora Lima Barreto fosse mais jovem, portanto a produção literária dos dois não data do mesmo período. Enquanto os contos selecionados de Machado de Assis são, principalmente, da segunda fase da imprensa no Brasil, os de Lima Barreto são da terceira. O primeiro é o exemplo perfeito da fase literária dos jornais: conseguiu fama, prestígio e espaço para ser publicado na grande imprensa que se consolidava na época. Embora esteja situado na terceira fase, Lima Barreto ainda traz em seus textos algumas características da segunda. Seus contos selecionados são da *Gazeta da Tarde*, órgão da pequena imprensa que não sobreviverá dentro da lógica de jornal-empresa.

Machado de Assis e Lima Barreto desenvolveram temas e estilos diferentes, porém, ambos utilizaram a ironia como ferramenta para provocar a reflexão e tratar assuntos que poderiam ser considerados controversos pela sociedade. Ambos foram críticos vorazes de determinados hábitos e valores da época. Nascidos no Rio de Janeiro, os dois autores utilizaram a cidade como cenário para muitas de suas obras.

É interessante também analisar a relação que cada um dos escritores terá com a recém-formada Academia Brasileira de Letras. Machado de Assis viu nascer a Academia, apoiando seu projeto desde o início.

Comparecia às reuniões preparatórias e, no dia 28 de janeiro de 1897, quando se instalou a Academia, foi eleito presidente da instituição, à qual ele se devotou até o fim da vida.

Ocupou por mais de dez anos a presidência da Academia, que passou a ser chamada também de Casa de Machado de Assis¹².

Já Lima Barreto possuía uma relação complexa com a ABL. Ele criticava seu formalismo acadêmico, mas chegou a se candidatar três vezes. Na terceira tentativa, cansado, Lima Barreto desistiu e retirou sua inscrição.

4.1 Machado de Assis e a *Gazeta de Notícias*

4.1.1 Machado de Assis: vida e obra

Machado de Assis é um dos maiores nomes da literatura nacional. Escreveu contos, poesia, romances e crônicas. Foi um dos destaques do Realismo no Brasil, que

¹² Disponível no site do Espaço Machado de Assis, Centro Cultural da ABL, em: <http://www.machadodeassis.org.br/>. Acesso em 15/11/2011.

passou a marcar acentuadamente as suas obras a partir da publicação do livro *Memórias Póstumas de Brás Cuba*, em 1881. Para o escritor, o Realismo também esteve associado ao aprofundamento psicológico dos personagens, refletindo sobre a natureza humana, que ele acreditava ser extremamente egoísta e vaidosa. Para tanto, Machado de Assis utilizou a ironia como meio de apontar as deformidades e sutilezas da psique e que marcariam os valores da sociedade da época.

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 21 de junho de 1839, no Morro do Livramento. De origem humilde – seu pai era neto de escravos e a mãe, açoriana –, Machado de Assis ficou órfão de mãe e pai ainda na infância e foi criado principalmente por sua madrasta, Maria Inês.

Desde cedo mostrou talento para letras, tendo começado a publicar poesia aos 15 anos, na *Marmota Fluminense*. Trabalhou como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional – curiosamente o mesmo local onde o pai de Lima Barreto foi tipógrafo.

Segundo o professor da Universidade de Liverpool e especialista em Machado de Assis, John Gledson, em sua compilação *50 contos escolhidos de Machado de Assis* (2007), o escritor brasileiro teve dois importantes acontecimentos na década de 1860:

No final da década de 1860 dois eventos cruciais selam a ascensão social [de Machado]. Em 1868, sobreviveu à súbita mudança de governo, de liberal a conservador, tachada de “golpe de Estado”, e em que esteve a pique de perder o emprego. A amizade literária com José de Alencar, ministro de Justiça do novo governo, serviu para que mantivesse o posto. E, no ano seguinte, casou-se com Carolina Xavier de Novais, portuguesa e irmã do poeta Faustino Xavier de Novais, amigo de Machado, e que morrera, louco, em 1869. (GLEDSON, 2007, p. 484)

Carolina era moça branca e portuguesa e estava acima da classe de Machado de Assis, fornecendo-lhe o que Gledson (2007:9) chama de “uma boa aliança”. Os dois tiveram, ao que tudo aponta, um casamento feliz, embora sem filhos.

Já a amizade com José de Alencar, entre outros escritores, também ajudou a fama de Machado de Assis, pois “era alguém respeitado no panorama literário carioca, amigo e protegido da grande personalidade desse cenário, José Alencar” (GLEDSON, 2007, p. 9). Vale apontar que, embora tanto Machado de Assis quanto Lima Barreto eram descendentes de escravos, Machado conseguiu certa mobilidade social, que, além do indiscutível talento, pode ser atribuída também aos seus relacionamentos e ao sucesso de sua carreira como funcionário público. Não foi rico, mas pôde viver

confortavelmente. O mesmo não pode ser dito de Lima Barreto, que enfrentou diversos problemas financeiros e dívidas.

Quanto à literatura, Machado tinha

duas ambições que precisava conciliar: o desejo de ser um escritor brasileiro, fiel ao ‘sentimento íntimo do seu tempo e do seu país’, [...] e sua consciência, que sempre o acompanha, de que a grande literatura precisa *também* ser, em algum sentido difícil de definir, universal. (GLEDSON, 2007, p. 9)

Ao se unir as duas aspirações de Machado, é impossível não se lembrar do conselho de Dostoiévski, que afirmava que a melhor maneira de ser universal é contar sobre sua aldeia. Ainda assim, vemos outras paisagens em algumas obras, como no conto “O espelho”, que se passa na roça.

É possível dizer que Machado, neste momento, reivindicava seu direito a falar do universo inteiro. [...] A primeira coisa a lembrar é que, no começo dos anos 1880, Machado não só estabeleceu seu direito a falar do universo, mas também principiara a fazer o retrato da sociedade brasileira sob uma luz completamente nova (GLEDSON, 2007, p. 12)

Esta nova perspectiva que Machado trouxe, mais analista e realista, será herdada por Lima Barreto, outro crítico do cenário de sua época.

Machado de Assis colaborou em muitos jornais e revistas, dos quais três se destacam: o *Jornal das Famílias*¹³, no qual publicou cerca de 70 contos, até 1878, A *Estação*, em que publicou 37 contos, e a *Gazeta de Notícias*, onde, entre 1881 e 1897, escreveu 56 contos.

Para Gledson (2007:10), boa parte dos contos publicados no *Jornal das Famílias* “não despertam muito interesse hoje, pois [as histórias] são demasiado ingênuas, e excessivamente orientadas pelos assuntos limitados da ‘juventude casadoura’ do Rio de Janeiro”. Tal característica mostra não apenas um certo amadurecimento do escritor, que já expressava a sua insatisfação em escrever esse tipo de texto¹⁴, mas também revela como que a segmentação da imprensa em nichos e públicos diferentes também afeta a relação que a literatura estabelece com o jornal. A orientação editorial do *Jornal*

¹³ Apesar da palavra jornal em seu nome, o *Jornal da Família* na verdade era um periódico em revista. (Gledson, 2007, p. 9)

¹⁴ Gledson interpreta os contos “O machete” e “Um homem célebre” (publicado em 1888, dez anos depois do primeiro) como uma expressão dos desejos literários de Machado. Em “O machete”, “Machado encarava seu problema de fora, por assim dizer” (2007:10).

das Famílias, bem como seus leitores, pedem um determinado tipo de texto para Machado, que seja compatível com sua política editorial.

Já na revista feminina *A Estação*, Machado de Assis publicou alguns textos muito celebrados pela crítica, como “O alienista” e “D. Benedita”.

Em dezembro de 1881, com “Teoria do medalhão”, [Machado de Assis] começou a colaborar na *Gazeta de Notícias*, jornal esclarecido e inovador, de cujo dono, Ferreira de Araújo, Machado se fez amigo. Ao longo de dezesseis anos, até 1897, escreveria mais de quatrocentas crônicas para a *Gazeta*, onde publicou muitos dos seus melhores contos. Na revista feminina *A Estação*, cujo suplemento literário ele dirigiu, também publicou muitos contos, e dois romances, *Casa velha* (romance curto) e *Quincas Borbas*, na sua primeira versão, em folhetins.” (GLEDSON, 2007, p. 484)

Clara Miguel Asperti (2006:54) detalha que:

Machado de Assis passa a assinar crônica dominical na *Gazeta [de Notícias]* a partir de 1892, na coluna “A Semana”, anteriormente a esse período contribui em colunas esporádicas e com publicações de contos como “Contos de Escola” em 1884.

Machado de Assis publicou mais de um romance em folhetim. Além de *Quincas Borba*, já citado por Gledson, “em 1881 saiu o livro que daria uma nova direção à carreira literária de Machado de Assis - *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que ele publicara em folhetim na *Revista Brasileira* de 15 de março a 15 de dezembro de 1880”.¹⁵

4.1.2 Três contos de Machado de Assis

Os contos escolhidos foram retirados do livro de John Gerdson, *50 contos selecionados de Machado de Assis* (2007). Machado de Assis é, provavelmente, um dos escritores brasileiros que mais inspirou estudos. Não se pretende aqui analisar em pormenores seu estilo literário, tampouco sua ligação com um determinado movimento literário. Os contos escolhidos não são dos mais famosos do autor e tampouco viraram livros independentes, porém são importantes dentro do conjunto da obra. Um exemplo é a presença deles em livros paradidáticos adotados em aulas de literatura, como pode ser notado na edição de *A cartomante e outros contos* (2004), da Editora Moderna.

¹⁵ Disponível no site do Espaço Machado de Assis, Centro Cultural da ABL, em: <http://www.machadodeassis.org.br/>. Acesso em 15/11/2011.

As edições dos jornais em que os contos foram publicados estão em anexo, para contextualizar e ilustrar a materialidade da *Gazeta de Notícias*.

4.1.2.1 “Noite de almirante” (*Gazeta de Notícias*, 10/02/1884)

O conto começa com a volta de Deolindo Venta-Grande, marinheiro, para o Rio de Janeiro. Deixa o Arsenal de Marinha e seus companheiros de corveta com expectativas de ter uma “noite de almirante”, distinta, com sua amada, Genoveva.

Ao chegar a casa onde ela morava, Deolindo descobre que ela se mudou, e está com um mascate, por quem se apaixonara na ausência do marinheiro. Procura-a em seu novo endereço e, durante a conversa, ela lhe explica que, apesar das juras de amor eterno, acabara se enamorando por José Diego. Em alguns momentos, o marujo até tem esperança de reconquistá-la, mas é vã.

Ainda arrasada, dá a Genoveva um par de brincos caros que comprara para ela, que agradece e acaba guardando-os numa caixinha. Quando uma amiga aparece para visitá-la, Genoveva lhe mostra o presente que ganhara. Por fim, Deolindo desiste e, embora tenha declarado que ia se matar – afirmação que provocou risos na moça –, acaba retornando ao Arsenal de Marinha.

No dia seguinte, alguns dos companheiros bateram-lhe no ombro, cumprimentando-o pela noite de almirante, e pediram-lhe notícias de Genoveva, se estava mais bonita, se chorara muito na ausência, etc. Ele respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir. (GLEDSON, 2007, p. 295)

Genoveva é apresentada, ao longo da história, como egoísta, ingênua, insensível, alheia à dor que provoca, como se sua sinceridade pudesse justificar e encerrar o assunto.

Contou-lhe então tudo, as saudades que curtira, as propostas do mascate, as suas recusas, até que um dia, sem saber como, amanhecera gostando dele.

– Pode crer que pensei muito e muito em você. Sinhá Inácia que lhe diga se não chorei muito... Mas o coração mudou... Mudou... Conto-lhe tudo isto, como se estivesse diante do padre, concluiu sorrindo. Não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor.

[...] Deolindo declarou, com um gesto de desespero, que queria matá-lo [o mascate]. Genoveva olhou para ele com desprezo, sorriu de leve e deu um muxoxo; e, como ele lhe falasse de ingratidão e perjúrio, não pôde disfarçar o pasmo. (GLEDSON, 2007, p. 292-293)

O enredo é construído de tal forma que o leitor fica do lado de Deolindo, compartilhando sua dor. Entretanto, no final, é surpreendido pela vaidade do personagem, que não suportou admitir aos companheiros que fora substituído. Eis então o *turning point* do conto, a guinada que o personagem dá ao mentir no final.

O *efeito* apresentado é a revelação do tamanho da vaidade e do orgulho no ser humano. Ao longo do conto, acompanha-se Deolindo, conhece-se seus sentimentos, seu sofrimento. Entretanto, no final, ele não consegue comunicar que não recebera uma gloriosa noite de almirante. A única distinção daquele dia fora a rejeição. A vaidade superou a dor da perda, revelando que o personagem considerava sua reputação como o mais importante e, assim, rejeitou a realidade e mentiu para si mesmo. Assim como a vaidosa Genoveva aceita os caros brincos que Deolindo lhe deu de presente, exibe-os e depois guarda numa caixinha, o marinheiro guarda sua dor atrás de um escudo de orgulho.

Dois aspectos do uso particular da linguagem nesse conto são interessantes analisar. O primeiro está presente na citação acima, em “desisto de definir melhor”. Machado de Assis, exímio escritor e mestre das letras, traz com esse trecho não sua falta de capacidade para exprimir este ou aquele sentimento, mas sim a dificuldade de se transmitir em palavras algo tão complexo quanto as emoções e a mente, temas recorrentes em suas obras. E não se trata de um problema de linguagem, mas sim de compreensão do ser humano e de seus sentimentos, uma vez que certas sensações são difíceis – se não impossíveis – de serem definidas ou racionalizadas.

O segundo exemplo de trabalho sobre a língua é a frase “As ideias marinavam-lhe no cérebro, como em hora de temporal, no meio de uma confusão de ventos e apitos.” (GLEDSON, 2007, p. 291). De forma engraçada e original, Machado de Assis consegue utilizar palavras que remetem ao universo marítimo para descrever o tormento de seu personagem.

O conto, afinal, trata de um amor de marinheiro, algo passageiro, e não de uma noite de almirante. O começo e o fim, relacionados (como Quiroga menciona em seu quinto mandamento), acontecem no mesmo local: o marujo está no Arsenal de Marinha, mas, desta vez, voltando à corveta.

4.1.2.2 “A causa secreta” (*Gazeta de Notícias*, 01/08/1885)

Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulho. Havia cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente, – de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço. (GLEDSON, 2007, p. 484)

Logo no parágrafo inicial do conto “A causa secreta”, Machado de Assis nos dá as principais informações da história: os personagens, o local que será palco dos eventos mais importantes (a casa de Fortunato) e o desconforto que existe no relacionamento dos três. A ordem dos nomes reflete o conteúdo do conto – o narrador acompanhará Garcia, com suas impressões e seus sentimentos; enquanto Fortunato permanecerá entre Garcia e Maria Luísa.

Além da expressão “adiante se explicará”, o autor também utilizou a frase “Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço” como forma de instigar o leitor e construir a *tensão* desde as primeiras linhas. Se a narrativa só pode ser contada porque seus participantes estão mortos, então é porque ela é demais polêmica ou difamatória.

Sem muitas delongas, o narrador apresenta Garcia, estudante de medicina, e como ele conheceu Fortunato. Relata um episódio em que Fortunato ajudou um vizinho de Garcia e Fortunato tem uma reação estranha, distante e fria, diante do homem machucado.

Tempos depois, os dois se encontram, Fortunato apresenta sua bela esposa a Garcia e uma amizade começa entre eles. Eles abrem uma casa de saúde (aquela a que Machado de Assis se refere no primeiro parágrafo) e passam a conviver mais. Garcia acaba se apaixonando por Maria Luísa, esposa do amigo, porém decide, em nome da amizade, nada fazer.

Enquanto isso, Fortunato revela-se um bom administrador e chefe de enfermeiros: “Via-o servir como nenhum dos fâmulos. Não recuava diante de nada, não conhecia moléstia aflitiva ou repelente, e estava sempre pronto para tudo, a qualquer hora do dia ou da noite” (GLEDSON, 2007, p. 373). Logo, Fortunato começa a estudar anatomia e a fazer experimentos com animais. Porém, essas experiências deixam sua esposa nervosa, e ela pede a Garcia que convença seu marido a parar com elas.

O *turning point* surge quando Garcia, durante uma visita à casa do casal, se depara com Maria Luísa assustada e encontra o amigo torturando um rato que havia alguns dias importunava a casa. Fortunato não tinha matado o animal, estava dilacerando-o e queimando-o vivo, se divertindo em ver o bicho sofrer.

Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. (GLEDSON, 2007, p. 374)

A escolha da palavra “espetáculo” é precisa: além de significar algo que prende a atenção, também é associado às artes cênicas, performáticas e musicais (concertos de “sonatas”, por exemplo), ou seja, a um elemento de entretenimento e, como o próprio autor utiliza: “estética”. A tortura do animal era claramente uma atividade prazerosa para Fortunato, revelando assim a “causa secreta” que motivava seu trabalho na clínica: sadismo.

O primeiro parágrafo é justamente a continuação do dia deste episódio do *turning point*. Machado de Assis utiliza essa construção, atípica, para gerar no leitor uma expectativa sobre o que poderia ter acontecido e, com isso, se aproveitar ainda mais do efeito do *turning point*.

O estranhamento entre os personagens depois daquela situação logo acaba, quando descobrem que Maria Luísa está doente. Tísica, ela está morrendo. Fortunato

não a deixou mais; fitou o olho baço e frio naquela decomposição lenta e dolorosa da vida, bebeu uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte. Egoísmo aspérrimo, faminto de sensações, não lhe perdoou um só minuto de agonia, não lho pagou com uma só lágrima, pública ou íntima. Só quando ela expirou, é que ele ficou aturdido. (2007:376)

O trecho acima, que revela o prazer que Fortunato extraiu diante da piora nas condições de sua esposa, até o falecimento dela, deixa o leitor abismado. O choque apenas aumenta quando se lê o trecho seguinte, que explicita a satisfação que o personagem obtém diante do sofrimento alheio:

Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijo-o na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que não deu ciúme nem inveja, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, lambendo os beiços.

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões; lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa. (2007:376)

Com esses dois últimos parágrafos, o leitor é finalmente nocauteado. O marido sádico vê na dor da perda a melhor maneira de se deleitar. O *efeito* do conto é revelar o egoísmo que Machado de Assis via como parte do ser humano, um egoísmo se alimenta da dor alheia.

Fortunato, na expectativa de ver mais sofrimento fica “lambendo os beijos” e se delicia. Não à toa, o autor escolheu termos que remetem à alimentação – ato biologicamente necessário, mas que também pode ser extremamente prazeroso. Ainda que se possa desfrutar de uma refeição na companhia de outros, comer é, essencialmente, uma ação individual. E são justamente as inclinações individualistas de Fortunato que lhe proporcionam prazer.

4.1.2.3 “O caso da vara” (*Gazeta de Notícias*, 01/02/1891)

Publicado na *Gazeta de Notícias* em 1º de fevereiro de 1891, “O caso da vara” foi escrito nos tempos da escravidão (extinta em 1889). São poucos os contos em que o escritor abordou diretamente este tema, sendo “O caso da vara” e “Pai contra mãe” alguns deles.

Há um assunto que até certo ponto era um tabu naqueles anos. A escravidão permanece no fundo da cena, até duas das últimas histórias deste livro, “O caso da vara” e “Pai contra mãe”, ambas nada contidas em termos de violência, da injustiça e da força destruidora da instituição que evidenciam. Contudo, só foram publicadas após a Abolição, respectivamente em 1891 e 1906. (GLEDSON, 2007, p. 13-14)

A história principal é simples: Damião quer sair do seminário, o que seu pai não permitiria em hipótese alguma. Para alcançar seu objetivo, o jovem estabelece uma rede de manipulação: pede a Sinhá Rita, que exerce enorme poder sobre o padrinho do menino, que o convença a persuadir seu pai a tirá-lo do seminário.

Damião aparece de surpresa na casa de Sinhá Rita, esbaforido, e, após explicar sua situação, pede que ela intervenha. Trava-se uma verdadeira batalha entre ela e João Carneiro, o padrinho. Sinhá Rita acaba tomando como suas as dores do menino e trata o

assunto como uma questão de honra. Ela, extremamente vaidosa, passa a ver qualquer derrota como uma ofensa a seu orgulho: “Disse-lhe [ao seminarista] que sossegasse que aquele negócio era agora dela. – Hão de ver para quanto presto! Não, que eu não sou de brincadeiras!” (GLEDSON, 2007, p. 431).

Além do caráter dominador de Sinhá Rita ficar visível em seu relacionamento com João Carneiro, essa característica também pode ser vista na forma como ela trata os escravos.

Chamou um moleque e bradou-lhe que fosse à casa de Sr. João Carneiro chamá-lo, já e já; e se não estivesse em casa, perguntasse onde podia ser encontrado, e corresse a dizer-lhe que precisava muito lhe falar imediatamente:

– Anda, moleque.

[...] Ela, para mascarar a autoridade com que dera aquelas ordens, explica ao moço que o Sr. João Carneiro fora amigo do marido e arranjava-lhe algumas crias para ensinar. (GLEDSON, 2007, p. 428)

Quando Damião narra uma anedota “fez rir a uma das crias da viúva Sinhá Rita, que esquecera o trabalho, para mirar e escutar o moço. Sinhá Rita pegou uma vara que estava ao pé da marquesa, e ameaçou-a: – Lucrécia, olha a vara!”. O golpe não ocorreu, ficando apenas a ameaça de que “se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrécia receberia o castigo do costume”. Porém, Damião se compadece da “negrinha, magrinha, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda”, e decide que, caso ela atrase o trabalho, ele interviria a seu favor. “Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... Demais, ela rira por achar-lhe graça, a culpa era sua, se há culpa em ter chiste.” (GLEDSON, 2007, p. 428)

O dia anoitece e a situação de Damião ainda não foi resolvida. Sinhá Rita começa a recolher os trabalhos de suas discípulas (ela ensinava a fazer renda, crivo e bordado) e vê que apenas Lucrécia não concluiu o seu.

... [Sinhá Rita] ficou furiosa, e agarrou-a por uma orelha.

– Ah! malandra!

– Nanhã, nanhã! pelo amor de Deus! por Nossa Senhora que está no céu.

– Malandra! Nossa Senhora não protege vadias!

Lucrécia fez um esforço, soltou-se das mãos da senhora, e fugiu para dentro; a senhora foi atrás e agarrou-a.

[...] – Onde está a vara?

A vara estava à cabeceira da marquesa, do outro lado da sala. Sinhá Rita, não querendo soltar a pequena, bradou ao seminarista:

– Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor?

Damião ficou frio... Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim, tinha jurado apadrinhar a pequena, que, por causa dele, atrasara o trabalho...

[...] Damião chegou a caminhar na direção da marquesa. A negrinha pediu-lhe então por tudo que houvesse de mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor...

– Me acuda, meu sinhô moço!

Sinhá Rita, com a cara em fogo e olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse. Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita. (GLEDSON, 2007, p. 431-432)

O trecho traz a brutalidade e a injustiça da escravidão, bem como o egoísmo de Damião. Ele, que resolvera evitar que a escrava fosse penalizada por algo que Damião acreditava ser sua culpa – afinal, fora sua piada que a fizera se distrair do trabalho –, abre mão de um ideal libertador e humanista devido a ganhos pessoais. Entre defender a menina, indispondo-se assim com Sinhá Rita, e virar um cúmplice do castigo da escrava para garantir o apoio da viúva, o jovem escolheu o último.

O texto é elaborado de forma que, a princípio, o leitor seja levado a acreditar que o *tema* é a saída do menino do seminário, porém, depois, percebe-se que, no fundo, o *tema* é muito mais *significativo*, tratando da escravidão, além da natureza humana, do egoísmo e da vaidade. Apenas no final é que se nota o *efeito* desejado – expor a crueldade da escravidão, bem como o egocentrismo dos indivíduos –, quando o *turning point* – a entrega da vara por Damião – brutalmente nocauteia o leitor. Mas se formos reparar bem, já no primeiro parágrafo é possível perceber aspectos da personalidade individual e fria do seminarista, ao julgar o padrinho como “moleirão” e ao arquitetar uma rede de influências para atingir seu propósito. Assim, sutilmente, vemos também a presença da quinta regra de Quiroga, ao apresentar no primeiro parágrafo características importantes do caráter do seminarista, e que serão cruciais para o desfecho do conto.

Damião percebe também como Sinhá Rita é vaidosa e como esta característica, junto à influência que tem com seu padrinho, pode transformá-la num importante aliado.

O leitor acompanha, ao longo da história, a saga de Damião para conseguir sair do seminário, sendo levado a acreditar que a fuga do menino é o ponto principal, e cujo desfecho será revelado no final. Entretanto, o título do conto revela o verdadeiro *tema*, o que é realmente o assunto principal, e que está por trás do enredo: uma crítica à escravidão. A guinada final revela a intolerância e violência da escravidão, que se escondia sob o pano de fundo da vida da elite da época.

Machado de Assis mostra nesse conto sua habilidade em utilizar a sutileza como instrumento para insinuar coisas bastante controversas, que não podem ser publicadas na *Gazeta de Notícias* da época.

Se ele não houvesse encontrado modos dos mais variados (irônicos, sarcásticos, mas sempre semiocultos) de se expressar a respeito de coisas sobre as quais não se devia falar, ou às quais só podia se referir de soslaio, tais histórias jamais poderiam ter existido. (GLEDSON, 2007, p. 13)

Além da crítica à escravidão – que faz supor que tenha sido um dos motivos da publicação pós-abolição –, há também uma referência ao sexo. Além de o assunto ser por si só já polêmico para a moralidade da época, o sexo ocorreria entre pessoas que não eram casadas. O narrador apresenta Sinhá Rita como “uma viúva, querida de João Carneiro; Damião tinha umas ideias vagas dessa situação e tratou de a aproveitar” (GLEDSON, 2007, p. 427). Eis que não apenas está implícito que João Carneiro e Sinhá Rita são amantes, como também o poder que os relacionamentos – e, no caso, o sexo – pode exercer. É justamente pela posição, diga-se, privilegiada, que Sinhá Rita é a pessoa ideal para ajudar o rapaz.

Nesse conto, Machado de Assis traz a crueldade, violência e injustiça que marcou os anos da escravidão. Mais tarde, Lima Barreto narrará a realidade da nova classe social que surge com a abolição.

4.2 Lima Barreto e a *Gazeta da Tarde*

4.2.1 Lima Barreto: vida e obra

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, em 13 de maio de 1881. Viria a falecer na mesma cidade em 1º de novembro de 1922. Seu pai, João Henriques, era tipógrafo da Imprensa Nacional, e possuía muitas ambições sociais, não condizentes com o ambiente da época e que viriam a marcar a vida do filho. Já sua mãe, Amália Augusta, era filha de escrava e cresceu como agregada da casa dos portugueses Pereira Carvalho, tornando-se professora de primeiras letras e responsável pelo começo acadêmico de Lima Barreto. Embora os pais de Lima Barreto tivessem ascendência escrava, ambos tinham uma educação excepcional para a época.

Os laços afetivos e de apadrinhamento, como foi o caso da mãe de Lima Barreto, também fariam parte da vida do filho, afilhado de visconde de Ouro Preto. O padrinho,

que conheceu o pai de Lima quando este trabalhava em jornais, foi o responsável por conseguir um emprego para o pai do menino na Imprensa Nacional. Mais tarde, interveio para que o afilhado fosse aceito no Liceu Popular Niteroiense, colégio de elite da época e que inspiraria muitas obras do escritor. Porém, “as ligações com o visconde não seriam tão promissoras como esperava, uma vez que, com o tempo, o protetor deixaria de ajudar o afilhado” (SCHWARCZ, 2010, p.33). Esse sistema de favores e coronelismo seria duramente criticado por Lima Barreto em muitas obras, que se tornariam famosas por estreitar os limites entre realidade e ficção, relacionando-se intimamente com o contexto e com a biografia do escritor.

Lima Barreto foi uma pessoa complexa e controversa. Candidatou-se à Academia Brasileira de Letras, embora rejeitasse o formalismo pregado pelos membros da, (Machado de Assis entre eles). Pregava contra a inépcia do funcionalismo público e do Estado, mas trabalhou como amanuense por boa parte de sua vida. A antropóloga Lília Mortiz Schwarcz, organizadora do livro *Contos Completos de Lima Barreto* (2010:35), revela na introdução à obra que

o escritor especializou-se em ironizar a pasmaceira que reinava no funcionalismo, criticou a carreira, sendo que ele próprio se valeu do tempo ocioso para dedicar-se à literatura; essa, sim, considerada aspiração legítima.

Schwarcz (2010:17) acrescenta que o escritor era:

espécie de arauto da negritude (muito antes do sucesso do culturalismo ou dos movimentos sociais), negava a importância da música de origem africana ou de costumes que, em seu entender, afastavam essa população das benesses do governo

Essa dualidade da figura de Lima Barreto é apontada também no comentário de Schwarcz (2010:36) quanto a relação que o escritor tinha com posições valorizadas pela sociedade: “Se ri dos ‘doutores’, é neles que se projeta ou gostaria de encontrar afirmação. Ora sua literatura surge como denúncia, ora como desabafo envergonhado, ou certeza de discriminação”. Ainda, “não por coincidência, a literatura de Lima Barreto se caracteriza por um claro ‘ressentimento’, dando vazão a temas como cor e exclusão, corporalidade e discriminação, divisões sociais e hipocrisias científicas” (2010:20). Ressentimento este cabível com a época: uma Primeira República que prometera liberdade e igualdade a todos, mas que impossibilitava a mobilidade social. Lima Barreto via seus braços sem as algemas da escravidão, mas seu talento era reprimido pela grande imprensa.

O intelectual Antônio Houaiss (apud SCHWARCZ, 2010, p. 674) afirmaria que “a literatura de Lima era sobretudo ‘comunicação militante’ e que o autor não escrevia para divertir seus leitores, mas para incomodá-los”. Esse fundo político e social nas obras de Lima Barreto podem ser considerados como o *efeito* que o autor deseja obter, utilizando o conceito de Poe. Ainda segundo o pensamento do escritor norte-americano, os contos do brasileiro seriam o exemplo máximo do gênero enquanto lugar da “Verdade”, uma vez que um dos objetivos do texto é denunciar certo aspecto da realidade da época.

A “comunicação militante” de Lima Barreto funcionaria ainda como uma “abertura”, conceito de Cortázar, levando o leitor a transcender a história e refletir sobre assuntos implícitos no conto.

Os “sete oitavos do iceberg”, de Hemingway, apresentam-se ocultos pela prosa de Lima Barreto e procuram denunciar as condições, as fraudes e os preconceitos que permeavam a sociedade da época, que, embora adotasse uma suposta igualdade e universalidade, não apresentava-as a todos seus cidadãos.

Schwarcz (2010:22) apresenta Lima como o “primeiro autor brasileiro a se reconhecer e definir como literato negro, Lima apresentou, à sua maneira, as ambivalências do momento em que viveu”. O escritor construiu

uma obra que se valeu muito do formato “contos”: condensados, diretos, certos, neles se resumem muitas das aspirações e frustrações do escritor. Por meio deles vemos o autor inserir-se em seu contexto: ele ironiza, opina, critica, lamenta e se manifesta a todo momento. (SCHWARCZ, 2010, p. 53)

Eis que surge então, através da publicação dos contos em periódicos, a oportunidade de atrelar a literatura, com um viés claramente crítico, ao veículo de comunicação em massa, a fim de divulgar suas ideias e obras. Neste contexto,

literatura, jornalismo, intervenção social e política compõem um mesmo modelo, que parece ter sido cuidadosamente criado pelo autor, para quem escrever significava atuar e apresentar-se socialmente. Não poucas vezes, Lima Barreto comparou sua literatura a “uma mulher pública”, que se exhibe. (SCHWARCZ, 2010, p. 17)

A ideia do jornal como meio de promoção do trabalho do escritor, bem como meio de renda auxiliar, já defendida por Asperti (2006), é retomada por Schwarcz (2010:36):

[Lima Barreto] Completava o sustento com o trabalho esporádico nos grandes jornais do Rio de Janeiro, e mais sistemático nos pequenos

periódicos que surgiam nesse momento. Curiosamente, é a partir deste tipo de imprensa que acaba por se converter numa voz pública destacada, tendo atuado como colaborador em publicações como *ABC*, *O Suburbano*, *A Lanterna*, *O Tagarela*, *O Malho*, [...], *Careta*, ***Gazeta da Tarde*** e *Correio da Noite*. Tratava-se de uma literatura, em sua maior parte, “nanica”, mas que foi conferindo a Lima Barreto posição de mais visibilidade. (grifo nosso)

A relação que Lima Barreto estabeleceu entre jornalismo e literatura não se restringe a contos. É digno de nota o fato de que ele foi um dos fundadores da revista *Floreal*, que teve vida curta, mas onde publicou, em trechos, seu primeiro romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. Muitos dos contos reunidos no livro *Histórias e sonhos* foram primeiramente publicados na revista *Careta*, do Rio de Janeiro. Sua obra mais famosa, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, foi publicada como folhetim (no sentido amplo da palavra, como sinônimo de ficção seriada) no *Jornal do Commercio*. O primeiro capítulo de *Clara dos Anjos*, seu último romance, foi publicado na revista *O Mundo Literário* em 1922, ano no qual Lima Barreto faleceu vítima de uma parada cardíaca, provocada pelo excesso de bebida.

Clara dos Anjos é um exemplo do papel que os contos exerceram na trajetória literária de Lima Barreto, agindo também como intermediários entre uma ideia e um romance, “um conto com aparas”, se considerarmos a regra número 8, de Horácio Quiroga.

Clara dos Anjos é o título de um conto e de um romance de Lima Barreto. O escritor começa a escrever o romance em 1904, mas naquela ocasião não leva adiante a ideia. Em 1919 retoma o tema, publicando este conto na revista *América Latina*. Anos depois, tenta escrever o romance, que acaba se tornando uma novela finalizada em 1921 e publicada depois de sua morte em 1948. O eixo da narrativa das duas obras é o mesmo. (TRAVANCAS, 2004, p. 106)

Também foi levado em consideração para a escolha deste autor o retrato da sociedade da época, ao agir, segundo Schwarcz, como um “contista crítico de costumes”. É interessante pensar como textos com caráter literário e extremamente críticos eram veiculados por jornais numa sociedade recém saída do Império e da escravidão. Embora Lima Barreto não tenha tido reconhecimento em vida, ainda assim, ele, mulato e descendente de escravos, conseguiu ter suas obras publicadas em jornais.

Lima Barreto trabalhou a linguagem de forma vanguardista para a época: afastou-se do formalismo e procurou valorizar a oralidade. Embora muito criticado, depois da morte seria exaltado – embora até hoje não tenha o merecido reconhecimento – pelos

modernistas. O escritor é um dos líderes do movimento famoso pela Semana de Arte Moderna de 1922 (mesmo ano que Lima Barreto morreu) Sérgio Milliet comentou sobre a influência de Lima para o movimento: “O que mais nos espantava era o estilo direto, a precisão descritiva da frase, a atitude antiliterária, a limpeza da prosa” (apud SCHWARCZ, 2010, p. 45). As características que Milliet admira na prosa de Lima Barreto, e que estariam exacerbadamente presente em seus contos, são as que Poe descreveria como a eliminação do propósito estético, fenômeno típico dos contos. Schwarcz (2010:45) ainda menciona que “nos contos [de Lima Barreto], tanto as ambivalências como as perplexidades diante desse novo momento surgem de maneira ainda mais forte, e sem tantos subterfúgios, assim como o tom de denúncia se torna evidentemente elevado”. Esta falta de subterfúgios que a antropóloga menciona é convergente com os conceitos de *profundidade* e de *intensidade* de Cortázar e com as regras números 7 e 8 do “Decálogo do perfeito contista”. Essa “maneira ainda mais forte” correspondentes à descrição da época, típica da obra de Lima Barreto, é resultado do desenvolvimento da *profundidade* e da *intensidade* que o escritor brasileiro constrói através do uso de ironia, de adjetivos implacáveis (como defendido por Quiroga) e da eliminação das “aparas” desnecessárias para o desenvolvimento da trama e construção dos personagens.

Além do estudo do conto enquanto gênero literário, os contos de Lima Barreto são um bom objeto de estudo dentro do conjunto da obra dele.

Os contos condensam um pouco de tudo. Por vezes, neles encontramos versões resumidas do que seriam futuros livros; ou pequenas drágeas de temas insistentemente retomados no conjunto da obra. [...] Toda essa trajetória, bastante tortuosa, pode ser acompanhada, comparada e expandida a partir da leitura dos contos de Lima Barreto. (SCHWARCZ, 2010, p. 41)

4.2.2 Três contos de Lima Barreto

As versões dos contos as quais faço referência foram retiradas do livro de Lilia Moritz Schwarcz, *Obras completas de Lima Barreto* (2010). Em nota sobre o texto, Schwarcz esclarece que foram feitos apenas ajustes e atualizações ortográficas¹⁶. Palavras que possuem correspondentes em português permaneceram como utilizadas

¹⁶ Como as edições de livros realizadas enquanto Lima Barreto era vivo se caracterizavam por serem baratas e sem cuidado editorial, muitas vezes os exemplares eram impressos com erros de ortografia, o que também era fonte de críticas para o trabalho do escritor na época.

por Lima Barreto por ser uma escolha autoral e refletem o contexto e o vocabulário da época.

Os contos foram selecionados utilizando diferentes critérios. “O homem que sabia javanês” foi escolhido graças a sua importância para a história do gênero no país. Já “Numa e a ninfa”, seria mais tarde publicado em livro, mostrando não apenas a valorização do conto como gênero, mas também a publicidade que os jornais possibilitavam a uma obra. Lima Barreto muitas vezes utilizou contos como intermediários de ideias que, posteriormente, seriam transformadas em romances. No caso de “Esta minha letra...”, a justificativa para a escolha é a discussão das fronteiras entre gêneros, como o conto e a crônica.

Não foi possível encontrar exemplares das edições dos jornais em microfilme ou arquivo digital.

4.2.2.1 “O homem que sabia javanês” (*Gazeta da Tarde*, 20/04/1911)

Considerado por Italo Moriconi um dos cem melhores contos brasileiros do século XX, “O homem que sabia javanês”, é narrado em primeira pessoa pelo personagem que dá origem ao título. A estrutura da narrativa é um diálogo entre dois amigos, em que o principal descreve ao outro seu sucesso como suposto especialista em javanês.

Após ver o anúncio no *Jornal do Commercio* solicitando um professor de javanês, o personagem principal, embora não soubesse nada sobre o idioma, pesquisa na Biblioteca Nacional sobre o país e sua língua e apresenta-se ao anunciante como professor de javanês.

A partir da mentira inicial, o personagem consegue ser bem-sucedido, tornar-se um membro respeitado e admirado pela sociedade, passando até mesmo a residir com seu aluno, o barão de Jacuecanga. Conheceu o diretor da Secretaria dos Estrangeiros, que lhe ofereceu um cargo como representante do país em um congresso de sábios. Após voltar da conferência, foi considerado “uma glória nacional” (SCHWARCZ, 2010, p.79), chegando a almoçar com o presidente da República. O protagonista tornou-se seis meses depois cônsul de Havana, onde passou seis anos.

A história segue em um ritmo contínuo, que ultraja e diverte o leitor, mas seu *turning point* e seu *nocaute* vêm nas pequenas últimas linhas.

- Olha: se não fosse estar contente, sabes que ia ser?
- Que?

- Bacteriologista eminente. Vamos?
- Vamos. (SCHWARCZ, 2010, p. 79)

A sugestão de uma “mudança de profissão” para outra tão diferente e de forma tão abrupta é o *turning point*, por buscar chocar o leitor, nocauteando-o com o fim engraçado. A *tensão* é construída justamente pela continuidade da história, ao deixar o leitor curioso sobre que fim levará o homem que conseguiu tantos sucessos baseado em uma farsa.

O objetivo é criticar uma sociedade que supostamente valoriza o conhecimento, mas que, na verdade, só se importa com o título e o status de “doutor”, que convive facilmente com uma fraude e até a incentiva, ao elevar imediatamente à alta classe um homem até então ignorado, apenas por ele saber javanês. O “Brasil imbecil e burocrático” (SCHWARCZ, 2010, p. 71) é justamente onde “se podem arranjar belas páginas de vida”, segundo o professor de javanês.

Os valores dos indivíduos também são discutidos. A frase inicial, conforme aconselha Quiroga em seu quinto mandamento, já revela que o leitor pode esperar uma história de alguém sem escrúpulos, que admite que “contava eu [o protagonista] as partidas que havia pregado às convicções e às respeitabilidades, para poder viver” (SCHWARCZ, 2010, p. 71).

O narrador possui uma alta opinião de si: embora no início ele mesmo diga que não consegue pagar o aluguel do cômodo em que mora, tentando “evitar indiscretas perguntas do encarregado [de cobrar os aluguéis]”, logo em seguida chega à casa do aluno e julga-a, descrevendo-a como “maltratada” e “as paredes descascavam e os beirais do telhado, daquelas telhas vidradas de outros tempo, estavam desguarnecidos aqui e ali, como dentaduras decadentes ou malcuidadas” (SCHWARCZ, 2010, p. 72-73).

“Fui perdendo os remorsos; mas, em todo o caso, sempre tive medo que me aparecesse pela frente alguém que soubesse o tal patuá malaio.” (SCHWARCZ, 2010, p. 77). O homem que dizia saber javanês, que em momento algum até então disse sentir remorsos, na verdade sentia medo de ser descoberto e perder tudo o que obtivera: “enfim, uma vida regalada” (2010:77). Abuso dos outros e egoísmo “custou-me toda essa brincadeira [...] cerca de dez mil francos, quase toda a herança do crédulo e bom barão de Jacuecanga” (2010:79).

A profundidade da crítica de Lima Barreto se apoia também no uso dos adjetivos, como em:

Estes meus cabelos corridos, duros e grossos e a minha pele basané podem dar-me muito bem o aspecto de um mestiço malaio... Tu sabes bem que, entre nós, há de tudo: índios, malaios, taitianos, malgaches, guanches, até godos. É uma comparsaria de raças e tipos de fazer inveja ao mundo inteiro. (SCHWARCZ, 2010, p. 75)

O autor, ironicamente, escolhe nacionalidades que não constituem parcela significativa da população brasileira. Com isso, se pode interpretar que índios, que são nativos brasileiros, são tão insignificantes e exóticos quanto os malgaches. A escolha das palavras também foi precisa. Os adjetivos utilizados pelo personagem principal para se descrever revelam a já mencionada questão da negritude e da presença da biografia de Lima Barreto em suas obras. O adjetivo *basané*, de origem francesa, significa bronzeado, e é utilizado tanto para mostrar o tom mais escuro da pele do personagem, quanto para exemplificar a influência que a França, na época, exercia culturalmente no Brasil. O francês, inclusive, era língua que Lima Barreto, autodidata, dominava.

Já a palavra “comparsaria” é uma sutil ironia ao papel que tantas raças e tipos desempenham “entre nós”: um papel meramente secundário, assim como os negros libertos de origem africana que não tiveram oportunidades de mobilidade social na Primeira República.

O título do conto reflete a ironia tão característica da prosa de Lima Barreto, que a utiliza a cargo da crítica social. Ao denominar o conto com “O homem que sabia javanês”, Lima Barreto ressaltou a importância que a opinião dos outros confere à identidade e posição do indivíduo na sociedade. Se o homem que não sabia falar javanês consegue, determinadamente, passar a imagem de que sabe falar o idioma, então isso por si só basta. A imagem valia mais do que a verdade, uma perspectiva interessante de ser analisada, ainda mais nos dias atuais.

Uma última observação é pertinente para se compreender melhor os jornais da época. O tipo de anúncio no *Jornal do Commercio* que foi o estopim do enredo, referente à necessidade de um professor, indica como o jornal era visto também como um meio de utilidade pública.

4.2.2.2 “Numa e a ninfa” (*Gazeta da Tarde*, 03/06/1911)

“Numa e a ninfa” foi publicado primeiramente como conto em a *Gazeta da Tarde* de 3 de junho de 1911. Depois, com pequenas modificações, foi impresso como folhetim no jornal *A Noite*, de 15 de março a 26 de julho de 1915, e, mais tarde, como livro.

O conto narra a história do casamento entre o político Numa Pompílio de Castro e Gilberta, filha de um importante político. Numa, desde jovem, está decidido a subir na vida. Para tanto, faz-se bacharel em direito e, “nada conseguindo, veio ao Rio, agarrou-se à sobrecasaca de um figurão, que o fez promotor da justiça do tal Sernambi, para livrar-se dele” (SCHWARCZ, 2010, p. 295). É perceptível no trecho notar que Numa adota como estratégia para sua carreira fazer de seus contatos um meio de promoção. A falta de talento do personagem é clara, mas isso não é considerado para a nomeação de um cargo no sistema judiciário brasileiro da época.

A carreira medíocre de Numa encontra no casamento a oportunidade para a mobilidade social ao se deparar com a mudança de um importante político, com sua família, para o estado de Sernambi. A filha do notório, Gilberta, a princípio não se interessa por Numa, mas

vieram o aborrecimento da vida de província, a sua falta de festas, o tédio daquela reclusão em palácio, aquela necessidade de namora que há em toda moça, e ela deu-lhe atenção.

Casaram-se, e Numa Pompílio de Castro foi logo eleito deputado pelo estado de Sernambi. (SCHWARCZ, 2010, p. 296)

Lima Barreto consegue condensar na última frase a crítica do conto: o nepotismo e o coronelismo que estavam entranhados – e, infelizmente, ainda existem – entre os políticos brasileiros. Como consequência imediata ao matrimônio, Numa obteve o que tanto esperava: um cargo político de maior visibilidade.

Entretanto, ele se vê desesperado quando lhe pedem que faça um discurso sobre o novo Estado. Ele, diante de suas limitações, não sabe o que fazer e, pergunta à mulher se ela saberia algo sobre a situação, ao que ela responde com um simples “Talvez”.

Sem maiores explicações, o narrador conta que Numa foi bem-sucedido em seu discurso e o casal passou a ser admirado por todos.

Daí por diante, os sucessos de Numa continuaram. Não havia questão em debate na Câmara sobre a qual ele não falasse, não desse o seu parecer, sempre sólido, sempre brilhante, mantendo a coerência do partido, mas aproveitando ideias pessoais e vistas novas. Estava apontado para ministro... (SCHWARCZ, 2010, p. 298)

Mas, um dia, precisando de uma resposta imediata a um adversário, Numa alega doença e corre para casa. Naquele momento, Lima Barreto confirma as suspeitas do leitor mais atento, ao declarar que “pela primeira vez, a mulher lhe pareceu com pouca disposição de fazer o discurso” (SCHWARCZ, 2010, p. 298).

Mas ela se encarrega da redação, e Numa, sentindo-se culpado pela esposa passar a madrugada escrevendo seu discurso, vai lhe fazer uma mesura enquanto ela trabalhava. Porém, acaba encontrando a mulher tendo um caso com um primo e conclui que era ele quem fazia os discursos. Mas “por que preço?” (SCHWARCZ, 2010, p. 299) Sem saber o que fazer, o protagonista admite que:

Quis arrombar a porta; mas logo lhe veio a ideia do escândalo e refletiu. Se o fizesse vinha a coisa a público; todos saberiam do segredo da sua “inteligência” e adeus, câmara, ministério e – quem sabe? – a presidência da República. Que é que se jogava ali? A sua honra? Era pouco. Que se jogava ali eram a sua inteligência, a sua carreira; era tudo! Não, pensou ele de si para si, vou deitar-me.

No dia seguinte, teve mais um triunfo. (SCHWARCZ, 2010, p. 299)

Com esse final irônico e denunciante, Lima atinge o *efeito* desejado: apresenta tanto a política quanto o casamento como instituições fracassadas. De modo geral, o conto denuncia o ambiente político da época, o casamento de interesse e a infidelidade na relação.

Em 1917, *Numa e a ninfa* (publicado como conto no jornal *Gazeta da Tarde* de 3 de junho de 1911) recebe a forma de livro e apresenta uma crítica veemente ao sistema político brasileiro e às falsidades que iam da esfera privada à pública. (SCHWARCZ, 2010, p. 39)

Além da linguagem, a frase inicial do conto exemplifica o quinto mandamento de Quiroga ao afirmar: “Na rua não havia quem não apontasse a união daquele casal.” (SCHWARCZ, 2010, p. 294) Desde o início, o leitor já sabe que é a história de um casal atípico, que não corresponde à imagem óbvia de um casamento. A frase seguinte completa essa apresentação de conceitos que serão abordados no conto:

Ela não era muito alta, mas tinha uma fronte reta e dominadora, uns olhos de visada segura, rasgando as cabeças, o busto erguido, de forma a possuir não sei que ar de força, de domínio, de orgulho; ele era pequenino, sumido, tinha a barba rala, mas todos lhe conheciam o talento e a ilustração. (SCHWARCZ, 2010, p. 294)

A incongruência visual apontada é mais uma forma de Lima Barreto trabalhar a questão da aparência. O contraste entre a aparência dos dois revela também fatos que irão ser confirmados no final. A clara oposição entre os adjetivos alta X pequenino, dominadora X sumido exemplificam como a síntese da linguagem pode funcionar no conto. A mulher acaba dominando o homem, quando, no final, o marido descobre que ela tem um amante, mas, dependente dos discursos que a esposa lhe fornece, ele acaba se resignando, justamente para manter a fama de talentoso e renomado. Na verdade, um dos *turning points* consiste na revelação de que nenhum dos dois é o que se esperava e, tampouco, o casamento.

O interessante em “Numa e a ninfa” é que a *tensão* é construída de modo a notar mais de um *turning point*, o que pode ser uma justificativa para a transformação do conto em folhetim. Cada *turning point* funcionaria como um gancho para a próxima parte do texto, trazendo o suspense de “continua no próximo número”. Pode-se considerar como o primeiro *turning point* o episódio em que Numa, obrigado a pronunciar um discurso, faz a fatídica pergunta à mulher: “Você não sabe aí alguma coisa de história e geografia do Brasil?”, que Gilberta responderá com “Talvez.” (SCHWARCZ, 2010, p. 297) Essa é a primeira guinada na vida do casal e na carreira de Numa. O segundo *turning point* viria com a descoberta da fonte dos discursos da esposa, e no final, o leitor é nocauteado pelo pensamento de Numa que o leva a aceitar a traição e com a revelação da hipocrisia que permeava o comportamento do casal. A afirmação de Numa que sua honra nada lhe valia, mas que a reputação e a carreira eram tudo mostra a hipocrisia que Lima Barreto pretendia denunciar.

O título pode ser considerado uma brincadeira com a etimologia da palavra “ninha”, que também pode ser utilizada para se referir a uma mulher jovem e esbelta (no caso, Gilberta). “Ninha” significa, na mitologia grega, uma divindade encontrada em bosques e rios, e relacionada à graça e à fertilidade da natureza. A origem da palavra, do grego *nimphe*, também pode ser traduzida como noiva. Gilberta, a jovem esposa, traz ao marido eloquência e prosperidade, com sua faculdade de produzir profícua e criativamente discursos que darão a Numa o tão desejado status.

Novamente, o poder do jornal tanto como representante da sociedade quanto legitimador de autoridade e status dentro da esfera social aparece quando Lima Barreto, ao comentar sobre a mudança na reputação do casal, que passou a ser consagrado após o

primeiro discurso de Numa, menciona que “o José Vieira escreveu uma crônica” (SCHWARCZ, 2010, p. 298).

4.2.2.3 “Esta minha letra...” (*Gazeta da Tarde*, 28/06/1911)

Publicado na *Gazeta da Tarde* de 28 de junho de 1911, “Esta minha letra...” é um dos contos mais autobiográficos de Lima Barreto. Constitui-se de um monólogo, no qual o personagem – que pode ser claramente identificado com o próprio Lima Barreto – é consciente do leitor e desabafa suas frustrações, que, acredita são provocadas por sua letra ilegível. O título do texto confirma o caráter pessoal, que Schwarcz (2010:698, nota número 365) classificaria como “perfil testemunhal”.

Muitos elementos da vida do escritor estão presentes na obra, como no trecho “Tive medo de ser recolhido ao hospício” (SCHWARCZ, 2010, p. 551). Em 1902, o pai de Lima Barreto ficou doente, louco; com a enfermidade do pai e sua aposentaria obrigatória, Lima Barreto foi obrigado a sair da escola para trabalhar e sustentar a família. A casa que ele alugaria, no subúrbio de Todos os Santos, era conhecida pelos vizinhos como “a casa do louco”. Lima Barreto também enfrentou problemas com a loucura.

Entre agosto de 1914 e fevereiro de 1920, Lima Barreto gozaria de uma série de licenças médicas para tratamento de saúde, incluindo passagens pelo hospício; experiência que resultaria nas anotações para os primeiros capítulos da obra incompleta *O cemitério dos vivos*: livro formalmente de ficção mas totalmente pautado nos registros que Lima fez para o *Diário do hospício*. (2010:39)

Com isso, no trecho inicialmente citado, no qual o narrador teme ser levado ao hospício, ao mesmo tempo que Lima Barreto é irônico, também confessa um medo real, possivelmente provocado pela convivência com a doença do pai. Três anos após a publicação do conto, o relatório médico de Lima Barreto indicaria “insônias, com alucinações visuais e auditivas” (SCHWARCZ, 2010, p. 39).

A reclamação do narrador de “Esta minha letra...” culpa sua caligrafia por seus malogros. Novamente, a queixa quanto à letra pode ser autobiográfica, e interpretada de duas maneiras. A primeira, literal, é que o traço de Lima Barreto realmente era

incompreensível, o que pode ser verificado em carta de 24 de novembro de 1918, de Monteiro Lobato¹⁷ para Godofredo Rangel:

Fechei neste momento um romance de Lima Barreto, *Isaías Caminha*. É dos tais legíveis de cabo a rabo. Romancista de verdade. Amanhã vou assinar com ele contrato para edição dum livro novo, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, cujos originais já estão aqui. A letra é infamérrima e irregularíssima. Há trechos em que o autor positivamente cambaleia, e outros em que para para “destripar o mico”. Mas quanto talento e do bom! (LOBATO, 1918, apud RESENDE; VALENÇA, 2004, p. 28)

Sob essa interpretação do conto, Lima Barreto, que foi duramente criticado pela má qualidade de seus livros, que continham erros de ortografia e de datilografia provocados pela má qualidade de impressão, tenta se escusar, declarando ser sua caligrafia a verdadeira culpada por tais ocorrências. Seria este o possível *efeito* que planejara para o conto.

Entretanto, se analisarmos o texto sob outra perspectiva, interpretando a “letra” como uma metáfora para a produção literária de Lima Barreto, é possível notar o ressentimento que ele tinha pela falta de *status* – e respeito – que caracterizava suas obras. No dolorido desabafo do autor, é possível perceber a dificuldade de sua condição que, agravada pela falta de mobilidade social da época, não lhe ofereceu o almejado prestígio.

não quero fazer aqui a minha biografia; basta, penso eu, que lhes diga que abandonei todos os caminhos, por esse das letras; e o fiz conscientemente, superiormente, sem nada de mais forte que me desviasse de qualquer ambição; e agora vem essa coisa de letra, esse último obstáculo, esse premente pesadelo, e não sei o que hei de fazer! [...] é duro fazê-lo, depois de quase dez anos de trabalho, de esforço contínuo e – por que não dizer? – de estudo, sofrimento e humilhações. Mude de letra, disse-me alguém. É curioso. Como se eu pudesse ficar bonito, só pelo fato de querer. (SCHWARCZ, 2010, p. 552)

Ao descrever o encontro com a jovem no bonde, o narrador novamente admite seus defeitos, revelando baixa autoestima:

Quis namorá-la, mas não sei namorar, não só porque não sei, como também porque tenho consciência da minha fealdade. Fui, pois, tão canhestro, tão tolo, tão inábil, que ela nem percebeu. Um namoro de... caboclo. (SCHWARCZ, 2010, p. 254)

¹⁷ Schwarcz (2010:44) menciona o fato de Lima Barreto “já no final de sua vida ter ser cortejado por Monteiro Lobato (que o convidou a escrever na *Revista do Brasil*)”. Em 1955, foi lançada, por Edgard Cavalheiro, a coletânea *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação/ Ministério da Educação e Cultura. Atualmente a obra encontra-se esgotada.

O uso da expressão “namoro de caboclo” revela o preconceito já arraigado na cultura brasileira e que lhe impregna o vocabulário, ao se referir ao amor não correspondido, fracassado como namoro de “caboclo”. A escolha dos adjetivos para apresentar a jovem também é calculada. Novamente vemos em Lima Barreto a estratégia de colocar adjetivos semanticamente opostos na mesma frase, quando, logo na primeira frase de apresentação da moça, descreve-a com: “não era feia, mas não era bela” (SCHWARCZ, 2010, p. 554). Enquanto em “Numa e a ninfa” o objetivo da proximidade entre adjetivos antônimos era explicitar as diferenças entre marido e mulher. Em “Esta minha letra...”, a ideia transmitida é a de que a moça não era minimamente notável, assim como o narrador. O espanto dele ao descobrir que ela possuía uma letra bonita é tamanho que, enquanto ele vê nela a solução para seus problemas, imediatamente, a eleva à condição de superior e, ele, de inábil. O casamento, a saída para o fracasso do narrador, torna-se, portanto, impossível. Se antes, a mediocridade dela não fazia com que a jovem fosse expressiva (assim como o narrador), a boa caligrafia é o atributo que lhe garante distinção e, ao mesmo tempo em que provoca a mudança na reação do personagem principal, separa-o de qualquer possibilidade de casamento: ela possui o dom da letra, ele não.

A questão social também aparece com:

Eu vinha de trem muito aborrecido porque saíra o meu folhetim todo errado. O aspecto desordenado dos nossos subúrbios ia se desenrolando aos meus olhos; o trem se enchia da mais fina flora da aristocracia dos subúrbios. Os senhores com certeza não sabiam que os subúrbios têm uma aristocracia.

Pois têm. É uma aristocracia curiosa, em cuja composição entrou uma grande parte dos elementos médios da cidade inteira: funcionários de pequena categoria, chefes de oficinas, pequenos militares, médios de fracos rendimentos, advogados sem causa etc. (SCHWARCZ, 2010, p. 553-554)

Além da descrição da cidade e dos hábitos dos cariocas da época, o trecho, irônico, mostra a segregação geográfica e social do Rio de Janeiro da época.

“Esta minha letra...” levanta um ponto relevante para a classificação de gêneros literários, motivo pelo qual foi selecionado para análise. O texto foi classificado pelo próprio autor como um conto, embora tenha muitas características pertencentes à crônica. O tamanho, ponto inicial de discussão, é relativamente pequeno para um

conto¹⁸. Schwarcz (2010:15) aponta que “tal perfil fica ainda mais claro no caso dos ‘contos’ de Lima Barreto, que na obra do autor misturam-se ao que hoje conhecemos como crônicas”.

Pela estrutura, um relato das queixas do narrador, não existe uma tensão construída ao longo do texto, bem como em momento algum o leitor é nocauteado pela força de evento. O máximo que se aproxima de um *turning point* é na fala: “De tal modo essa questão de letra está implicando com o meu futuro que eu já penso em casar-me”. Nesse caso, a falta de ligação entre o problema de caligrafia e o casamento como solução para o narrador é que provoca estranhamento no leitor. A descoberta da impressionante letra da jovem também poderia ser considerada um *turning point*. Entretanto, nenhuma das possibilidades apresentadas provoca efetivamente uma guinada na narrativa. Pelo contrário, a inércia do narrador acaba gerando o efeito oposto, um “anti-*turning point*”.

Se retomarmos o texto de Antonio Candido, “A vida ao rés-do-chão” (1992), é possível notarmos em “Esta minha letra...” algumas características típicas da crônica. Candido (1992:19) afirma que: “É importante insistir no papel da simplicidade, brevidade e graça próprias da crônica”.

O humor, que já é próprio à prosa de Lima Barreto, novamente aparece no texto e atribui a um relato melancólico a capacidade de tirar alguns sorrisos do leitor. A presença das simples ações do dia-a-dia da época, como andar de bonde, também é típica da crônica.

Candido (1992:14) ainda ressalta que “[a crônica] pega o miúdo e mostra nele uma grandeza”. Nesse texto de Lima Barreto, a letra manuscrita, algo tão banal, é elevada a tema, e possibilita ao leitor muitas reflexões sobre o autor, sua vida e os valores da época.

Nem bem um conto, nem bem uma crônica, a obra “Esta é minha letra...” paira no universo literário, perdida entre as ramificações que a literatura proporciona. Vale então ressaltar o que o próprio Lima Barreto tem a dizer sobre seu trabalho:

o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros, e aproveitar cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar ligar a

¹⁸ Na edição utilizada de *Contos completos de Lima Barreto*, “O homem que sabia javanês” ocupa dez páginas, “Numa e a ninfã”, seis, e “Esta minha letra...” fica com pouco mais de quatro.

humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si. (SCHWARCZ, 2010, p. 45)

Com esta declaração, é possível perceber que os limites entre o conto e a crônica, ou entre os gêneros em geral, é facilmente maleável. Lima Barreto, em sua postura polêmica e que procura se distanciar do formalismo, menciona a literatura como um meio de propor reflexões às pessoas. Para Hemingway, a literatura apresenta “sete oitavos” ocultos, que superariam o que estava meramente escrito e que possibilitariam ao leitor o questionamento sobre importantes questões. Os dois autores perceberam que, apesar das diferenças entre os gêneros ser impossível de ser completamente decifrada, algo é universal: o poder da literatura de inspirar novas formas de pensamento e visões de mundo.

5. Considerações finais

A grande diversidade e multiplicidade que a literatura possibilita é o que torna o estudo dos gêneros literários tão interessante e relevante. Como forma de expressão do homem, a literatura está submetida apenas à criatividade, gerando assim as mais diferentes formas de manifestação. Como é perceptível através da análise de “Esta minha letra...”, as nuances e fronteiras entre os gêneros são difíceis de serem demarcadas. Como em muitas outras áreas das ciências humanas, torna-se impossível determinar um limite exato entre determinadas categorias.

Hoje, com a consagração da internet e o advento de diversas formas de redes sociais em mídias digitais, os gêneros literários tornaram-se ainda mais complexos. A Academia Brasileira de Letras, por exemplo, lançou em 2010 um concurso de microcontos que aceitava textos de tema livre, com até 140 caracteres. A inscrição era feita através do Twitter, rede social na qual o usuário tem uma limitação de 140 caracteres por postagem. O concurso foi organizado como uma “iniciativa da ABL em se abrir para as novas tecnologias em favor da literatura brasileira”¹⁹. Embora o conceito de microconto merecesse por si só um estudo aprofundado, é interessante notar como algumas das características estruturais e de linguagem que foram abordadas no trabalho estão presentes no texto vencedor, de Bibiana Silveira Da Pieve, do Rio de Janeiro: “Toda terça ia ao dentista e voltava ensolarada. Contaram ao marido sem a menor anestesia. Foi achada numa quarta, sumariamente anoitecida”²⁰. A oposição entre ensolarada e anoitecida como metáforas para “cheia de vida” e “morta”, a escolha precisa de palavras que remetesse ao vocabulário odontológico – mesma estratégia utilizada por Machado de Assis com termos náuticos em “Noite de almirante” – e o final com o *turning point*, que nocauteia o leitor pela frieza e subitaneidade do assassinato da esposa, são provas de que certas noções do conto permanecem – apesar do texto reduzido.

Essa relação entre a literatura e o meio de comunicação no qual é veiculada é a proposta inicial deste trabalho, que, no caso, tem como objeto específico o conto no jornal, no fim do século XIX e começo do século XX. Um dos pontos analisados é como a relação literatura/meios de comunicação é construída historicamente. Da mesma

¹⁹ Disponível no site da Academia Brasileira de Letras, disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=10369&sid=672>. Acesso em 21/11/2011.

²⁰ Idem. Acesso em 21/11/2011.

forma como, atualmente, a ABL procura se conectar com mídias emergentes, os jornais daquele período buscavam se aproximar do leitor através de uma literatura mais atrativa, com contos e folhetins, estabelecendo assim uma relação de duas vias: ao mesmo tempo que o jornal fornecia meios aos escritores de se sustentar e de divulgar suas obras, a literatura fornecia ao jornal uma aura de sofisticação e de apreço pelas artes, que, por sua vez, aumentava a credibilidade do veículo. Machado de Assis, um dos maiores escritores brasileiros, teve seu nome consagrado graças a sua participação em jornais.

A *Gazeta da Tarde* e a *Gazeta de Notícias*, cada uma ao seu modo, contribuíram para o gênero no Brasil, revelando verdadeiros escritores, que traziam em seus textos uma outra visão – mais crítica e pessoal – sobre a sociedade da época, seus valores, injustiças e forças de influência. Fosse o autor um renomado fundador da recém-criada Academia Brasileira de Letras ou um escritor excluído pela alta sociedade, o jornal da grande imprensa ou não, houve um período em que existia espaço para muitos publicarem contos – independentemente do quão reconhecido era o autor na época ou do tamanho do periódico. A presença constante do gênero nos mais variados jornais apenas corrobora a importância que o jornal teve para o conto brasileiro e vice-versa.

Pude perceber, na relação entre a literatura e os jornais, que os gêneros apareciam em fases: o folhetim foi lançado como forma de atrair o leitor para a venda contínua, estimulando através do bordão “continua no próximo número”. Com o tempo, esta literatura foi desaparecendo, mas o sucesso da fórmula de “ficção seriada” pode ser visto até hoje pela popularidade das telenovelas no Brasil. Os personagens dramáticos cujas identidades são bem definidas, como o mocinho e o vilão; a ação que é construída em vários episódios; o suspense que atinge seu ápice no final de cada capítulo: todas ferramentas que a telenovela utiliza e que foram herdadas do folhetim.

A fase do conto seria, historicamente, uma transição entre o folhetim e a crônica. Acredito que este seja um dos motivos para que o assunto seja tão pouco estudado. O folhetim é primordialmente associado ao jornal, enquanto a crônica está muito presente nos jornais de hoje. Porém, o conto, que foi tão publicado e que ajudou a consagrar importantes nomes da literatura brasileira, não é foco de muita atenção.

O jornal como o conhecemos atualmente, dividido em editorias, fez com que a literatura perdesse seu lugar na primeira página e ganhasse uma nova abordagem. A meu ver, a urbanização, as mudanças de valores, o avanço do capitalismo, a

globalização e, ultimamente, a internet foram fatores importantes para a consagração – e manutenção – da crônica como gênero dominante. O conto foi perdendo espaço diante do estilo de vida agitado, típico das grandes cidades. A leitura, assim como o acesso à informação, deveria ser rápida. As funções secundárias do periódico, como o entretenimento, se desvalorizaram, ficando à parte do conteúdo jornalístico.

A partir das imagens digitalizadas da *Gazeta de Notícias*, pude perceber como as transformações na divisão espacial refletem também a mudança de prioridades da sociedade e da redação do jornal. Ao segmentar o conteúdo, criam-se áreas distintas de interesse. A divisão da página atual, em manchetes claras, mostra uma tentativa de priorizar a leitura, para que quem lê possa identificar rapidamente o assunto que lhe é interessante, criando a noção de que o resto é descartável. Um paradoxo contemporâneo é o que, ao mesmo tempo que existe cada vez mais informação disponível, torna-se inviável se manter atualizado. Assim, o jornal passa a ser visto principalmente por seu caráter informativo, e áreas específicas são separadas por público-leitor.

Um exemplo dessa necessidade de um viés informativo é a popularidade das resenhas nos suplementos literários. Esses textos têm como assunto principal um objeto literário – um livro –, mas apresentam também um caráter informativo, combinando uma observação crítica da obra com informações sobre o enredo, o autor e o lançamento do produto em si.

Como aluna de Produção Editorial, considero importante analisar também a relação que o mercado editorial estabelece com o jornal e a literatura, que não é limitada às atuais resenhas sobre lançamentos. Tanto folhetins quanto contos e crônicas inicialmente publicados em jornais são, muitas vezes, adaptados para a edição em livros. Para Hallewell (2005:211), “a reedição desses romances de folhetim sob a forma de livro era um gambito óbvio para o comércio editorial”, enquanto muitos contos de Lima Barreto e Machado de Assis eram reunidos posteriormente em livros, ou ainda, no caso de Lima Barreto, adaptados para romances. A publicação de antologias de crônicas também faz sucesso no Brasil, muitas vezes reunindo textos já publicados com alguns inéditos.

Porém, a falta de espaço que o conto recebe hoje nos jornais não significa que o gênero desapareceu, apenas que o meio no qual é veiculado é que mudou. Editoras continuam a publicar coletâneas e escritores independentes utilizam novos recursos, como a internet, como forma de divulgar seus textos.

Para se estudar a relação entre conto e jornal é fundamental, portanto, analisar o contexto da publicação. Este trabalho pretendeu contribuir para a discussão sobre a literatura no jornalismo brasileiro, e, principalmente, apontar novos aspectos que não são comumente abordados, evidenciando ainda a importância dos periódicos para a história da literatura brasileira. Ainda há muito a ser estudado sobre o conto no jornal, um gênero rico e com muitos autores ilustres, e, todavia, tão pouco explorado academicamente.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Disponível em:

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=781&sid=86>. Acesso em 30 out. 2011.

_____. Disponível em:

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=10369&sid=672>. Acesso em 21/11/2011.

ASPERTI, Clara Miguel. A vida carioca nos jornais: Gazeta de notícias e a defesa da crônica.

Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 45-55, jul./dez. 2006. Disponível em:

http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/06CLARA.pdf. Acesso em: 12 out. 2011.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. À guisa de introdução. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, A, [et. al.].

A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, São Paulo: Ed.

Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

ESPAÇO MACHADO DE ASSIS, CENTRO CULTURAL DA ABL. Disponível em:

<http://www.machadodeassis.org.br/>. Acesso em 15/11/2011.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 20 abr. 1911.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 03 jun. 1911.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 28 jun. 1911.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1º fev. 1891.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 17 fev. 1883.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1º ago. 1885.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 18 dez. 1881.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 10 fev. 1884.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 28 nov. 1884.

- GLEDSON, John (org.). *50 contos de Machado de Assis: seleção, introdução e notas John Gledson*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1998.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- HEMINGWAY, Ernest. Disponível em: <http://www.kcstar.com/hemingway/ehstarstyle.shtml>. Acesso em 02/07/2011.
- JORNAL DO BRASIL. Disponível em: <http://www.jb.com.br/>. Acesso em 14/11/2011.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, Vinicius. O exercício da crônica. In: *Vinicius de Moraes – Poesia completa e prosa*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.
- _____. O exercício da crônica. In: *Para viver um grande amor*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Sabiá Ltda., 1962.
- MORICONI, Italo (organização, introdução e referências bibliográficas). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MOSCOVICH, Cíntia. *De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio*. Disponível em: http://www.msmedia.com/spalding/veredas/popup/textos_detalhes.asp?id=256. Acesso em: 03 jul. 2011.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 2007.
- QUIROGA, Horacio. *Contos de amor, de loucura e de morte*. 1ª edição. São Paulo: Abril, 2010.
- RESENDE, Beatriz (apresentação e notas); VALENÇA, Rachel (org.). *Toda Crônica*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- ROSSO, Mauro (org.). *Contos de Arthur Azevedo: os “efêmeros” e inéditos*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Edições Loyola, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O cronista é um escritor crônico. In: *Porta de colégio e outras crônicas*. Série "Para gostar de ler", volume 16. 6ª edição, 4ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2002.

SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). Contos completos de Lima Barreto. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Gêneros literários. In: *Introdução aos termos literários*. JOBIM, José Luís (org.). 1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: Os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. 1ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

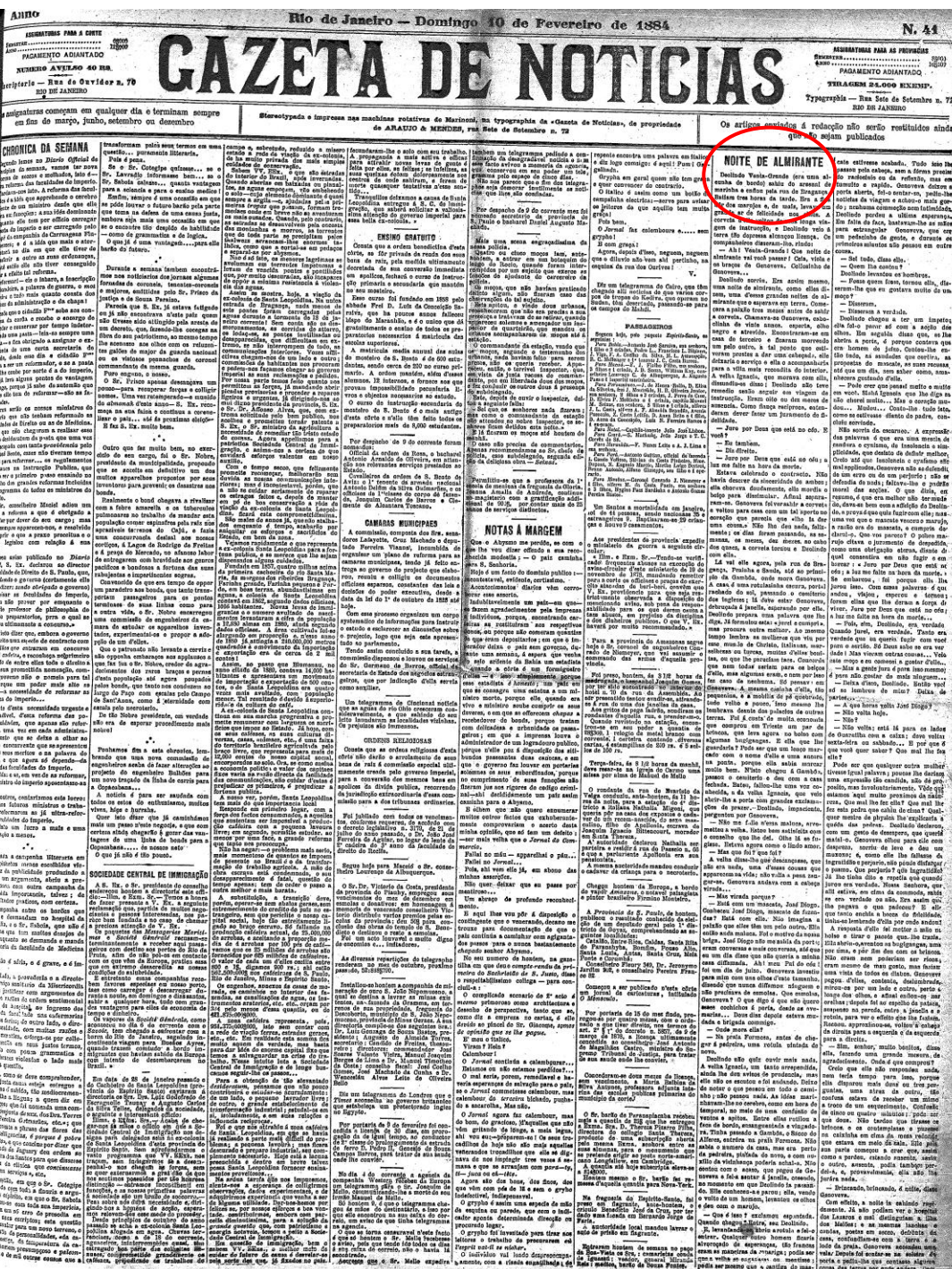
_____ (org.). *Lima Barreto: Novas Seletas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

TUFANO, Douglas (org.). *A cartomante e outros contos*. 3ª edição. São Paulo: Moderna, 2004.

Anexos

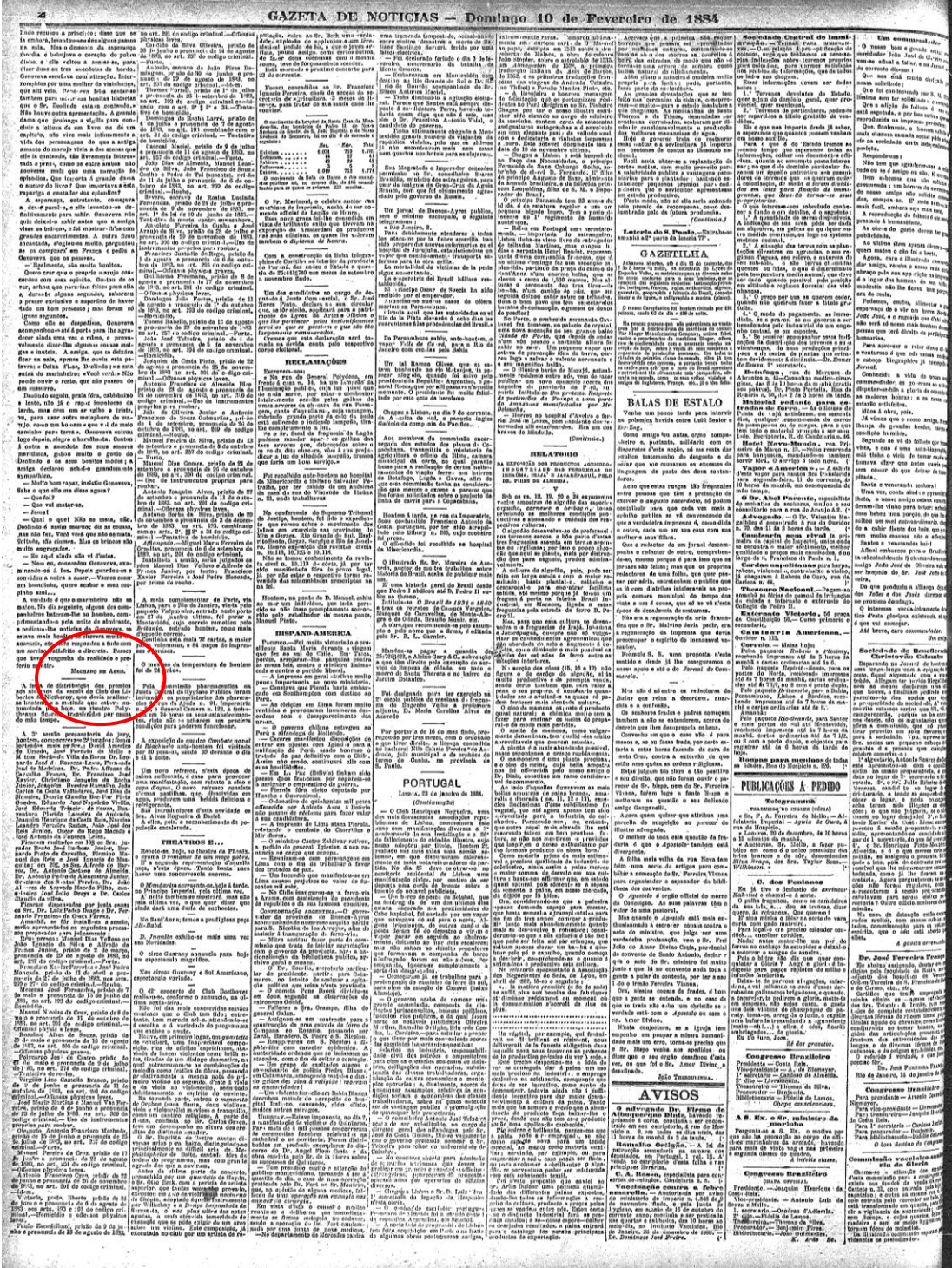
Lista de Anexos:

- Anexo A – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1884, página 1.
- Anexo B – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1884, página 2.
- Anexo C – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1884, página 3.
- Anexo D – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1884, página 4.
- Anexo E – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1884, página 5.
- Anexo F – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1884, página 6.
- Anexo G – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1884, página 1.
- Anexo H – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1884, página 2.
- Anexo I – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1884, página 3.
- Anexo J – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1884, página 4.
- Anexo L – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º ago. 1885, página 1.
- Anexo M – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º ago. 1885, página 2.
- Anexo N – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º fev. 1891, página 1.
- Anexo O – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º fev. 1891, página 2.



Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Exemplo de uma edição de 6 páginas do jornal *Gazeta de Notícias*. Em destaque o título e a localização do conto "Noite de almirante".



Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Exemplo de uma edição de 6 páginas do jornal *Gazeta de Notícias*. Em destaque a assinatura de Ne Machado de Assis no final do conto "Noite de almirante".

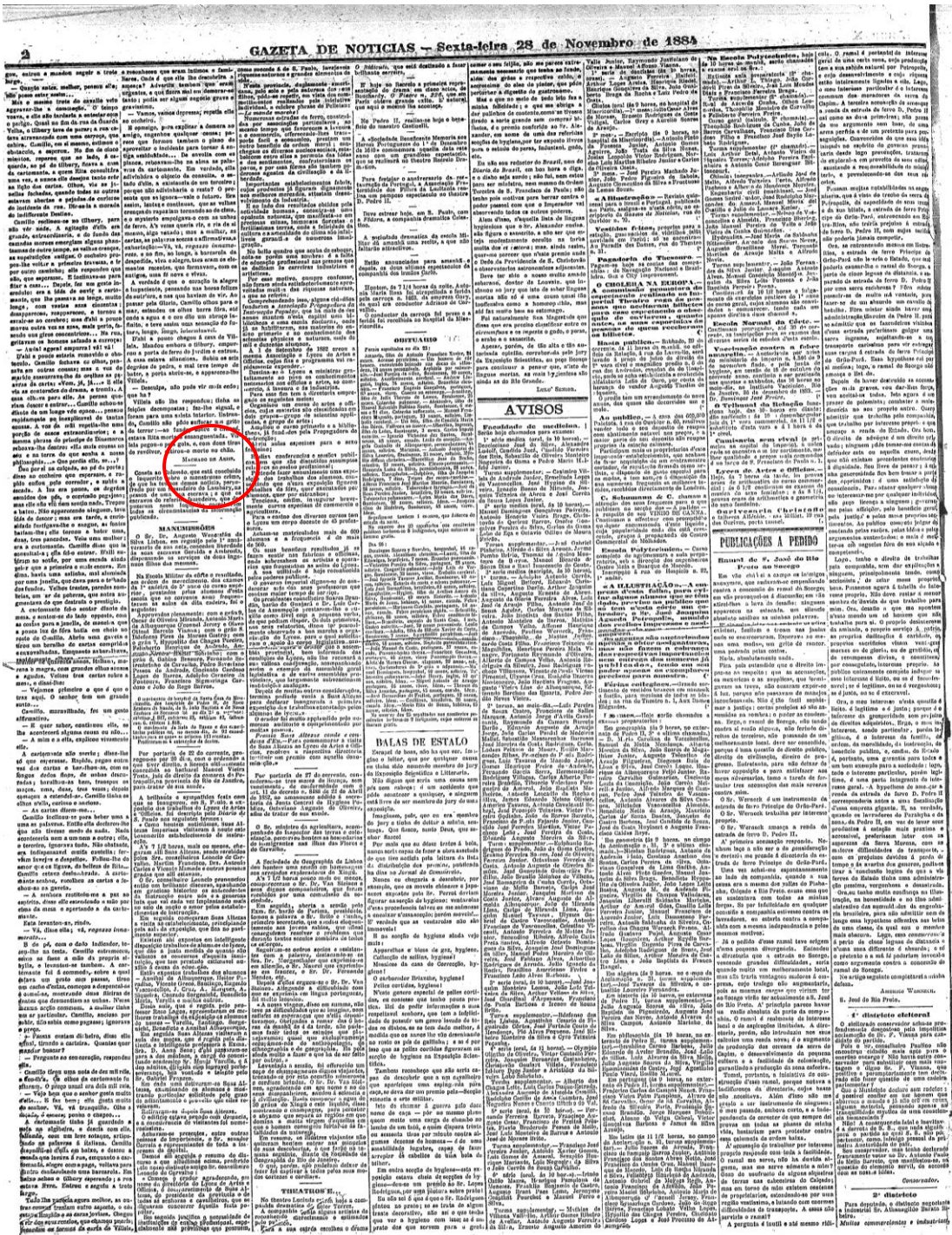
82

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

83

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

84



Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Exemplo de uma edição de 4 páginas do jornal *Gazeta de Notícias*. Em destaque a assinatura de Machado de Assis no final do conto "A cartomante".

GAZETA DE NOTÍCIAS — Sexta-feira 28 de Novembro de 1884

Un'uscita di scena
Forlunghi da Roma Antonio 86, di no-
va
 «*Un'uscita di scena*», di Antonio Forlunghi, è un libro che non solo è un'ottima introduzione alla vita di un grande uomo di teatro, ma è anche un'ottima introduzione alla vita di un grande uomo di teatro. Il libro è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla vita di Antonio Forlunghi, la seconda parte è dedicata alla vita di un grande uomo di teatro. Il libro è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla vita di Antonio Forlunghi, la seconda parte è dedicata alla vita di un grande uomo di teatro.

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

...que tanto favoreceu ao crescimento econômico do Brasil. Mas, apesar de tudo, a situação econômica do país não é satisfatória. A inflação continua alta, o desemprego é elevado, a balança comercial é deficitária e a dívida externa é crescente. Além disso, a corrupção é um problema sério que afeta a confiança da população no governo e no sistema político. É necessário que o Brasil tome medidas urgentes para enfrentar esses desafios e promover o desenvolvimento sustentável e a justiça social.

[illegible][illegible][illegible]

Rua de David
 111 - bairro Olinda, Palmares,
 Pernambuco - 55010-000
 Telefone: (081) 322.11.11
 Fax: (081) 322.11.11
 E-mail: info@clubedavid.com.br
 O Clube de David é uma
 associação de pessoas que
 acreditam na importância da
 família e da comunidade.
 O Clube de David é uma
 associação de pessoas que
 acreditam na importância da
 família e da comunidade.
 O Clube de David é uma
 associação de pessoas que
 acreditam na importância da
 família e da comunidade.

[illegible]

PORTUGAL DO RIO
Ainda não se sabe se a expedição de 100 homens enviada ao Rio de Janeiro para investigar a situação política e social do Brasil, terá o mesmo destino que a expedição enviada ao Rio de Janeiro em 1964, quando o Brasil estava sob o regime militar. A expedição enviada ao Rio de Janeiro em 1964, quando o Brasil estava sob o regime militar, teve o mesmo destino que a expedição enviada ao Rio de Janeiro em 1964, quando o Brasil estava sob o regime militar.

[illegible][illegible][illegible]

PARTE COMMERCIAL

1947-48 700 toneladas de trigo
 1948-49 1.000 toneladas de trigo
 1949-50 1.200 toneladas de trigo
 1950-51 1.400 toneladas de trigo
 1951-52 1.600 toneladas de trigo
 1952-53 1.800 toneladas de trigo
 1953-54 2.000 toneladas de trigo
 1954-55 2.200 toneladas de trigo
 1955-56 2.400 toneladas de trigo
 1956-57 2.600 toneladas de trigo
 1957-58 2.800 toneladas de trigo
 1958-59 3.000 toneladas de trigo
 1959-60 3.200 toneladas de trigo
 1960-61 3.400 toneladas de trigo
 1961-62 3.600 toneladas de trigo
 1962-63 3.800 toneladas de trigo
 1963-64 4.000 toneladas de trigo
 1964-65 4.200 toneladas de trigo
 1965-66 4.400 toneladas de trigo
 1966-67 4.600 toneladas de trigo
 1967-68 4.800 toneladas de trigo
 1968-69 5.000 toneladas de trigo
 1969-70 5.200 toneladas de trigo
 1970-71 5.400 toneladas de trigo
 1971-72 5.600 toneladas de trigo
 1972-73 5.800 toneladas de trigo
 1973-74 6.000 toneladas de trigo
 1974-75 6.200 toneladas de trigo
 1975-76 6.400 toneladas de trigo
 1976-77 6.600 toneladas de trigo
 1977-78 6.800 toneladas de trigo
 1978-79 7.000 toneladas de trigo
 1979-80 7.200 toneladas de trigo
 1980-81 7.400 toneladas de trigo
 1981-82 7.600 toneladas de trigo
 1982-83 7.800 toneladas de trigo
 1983-84 8.000 toneladas de trigo
 1984-85 8.200 toneladas de trigo
 1985-86 8.400 toneladas de trigo
 1986-87 8.600 toneladas de trigo
 1987-88 8.800 toneladas de trigo
 1988-89 9.000 toneladas de trigo
 1989-90 9.200 toneladas de trigo
 1990-91 9.400 toneladas de trigo
 1991-92 9.600 toneladas de trigo
 1992-93 9.800 toneladas de trigo
 1993-94 10.000 toneladas de trigo
 1994-95 10.200 toneladas de trigo
 1995-96 10.400 toneladas de trigo
 1996-97 10.600 toneladas de trigo
 1997-98 10.800 toneladas de trigo
 1998-99 11.000 toneladas de trigo
 1999-00 11.200 toneladas de trigo
 2000-01 11.400 toneladas de trigo
 2001-02 11.600 toneladas de trigo
 2002-03 11.800 toneladas de trigo
 2003-04 12.000 toneladas de trigo
 2004-05 12.200 toneladas de trigo
 2005-06 12.400 toneladas de trigo
 2006-07 12.600 toneladas de trigo
 2007-08 12.800 toneladas de trigo
 2008-09 13.000 toneladas de trigo
 2009-10 13.200 toneladas de trigo
 2010-11 13.400 toneladas de trigo
 2011-12 13.600 toneladas de trigo
 2012-13 13.800 toneladas de trigo
 2013-14 14.000 toneladas de trigo
 2014-15 14.200 toneladas de trigo
 2015-16 14.400 toneladas de trigo
 2016-17 14.600 toneladas de trigo
 2017-18 14.800 toneladas de trigo
 2018-19 15.000 toneladas de trigo
 2019-20 15.200 toneladas de trigo
 2020-21 15.400 toneladas de trigo
 2021-22 15.600 toneladas de trigo
 2022-23 15.800 toneladas de trigo
 2023-24 16.000 toneladas de trigo
 2024-25 16.200 toneladas de trigo
 2025-26 16.400 toneladas de trigo
 2026-27 16.600 toneladas de trigo
 2027-28 16.800 toneladas de trigo
 2028-29 17.000 toneladas de trigo
 2029-30 17.200 toneladas de trigo
 2030-31 17.400 toneladas de trigo
 2031-32 17.600 toneladas de trigo
 2032-33 17.800 toneladas de trigo
 2033-34 18.000 toneladas de trigo
 2034-35 18.200 toneladas de trigo
 2035-36 18.400 toneladas de trigo
 2036-37 18.600 toneladas de trigo
 2037-38 18.800 toneladas de trigo
 2038-39 19.000 toneladas de trigo
 2039-40 19.200 toneladas de trigo
 2040-41 19.400 toneladas de trigo
 2041-42 19.600 toneladas de trigo
 2042-43 19.800 toneladas de trigo
 2043-44 20.000 toneladas de trigo
 2044-45 20.200 toneladas de trigo
 2045-46 20.400 toneladas de trigo
 2046-47 20.600 toneladas de trigo
 2047-48 20.800 toneladas de trigo
 2048-49 21.000 toneladas de trigo
 2049-50 21.200 toneladas de trigo
 2050-51 21.400 toneladas de trigo
 2051-52 21.600 toneladas de trigo
 2052-53 21.800 toneladas de trigo
 2053-54 22.000 toneladas de trigo
 2054-55 22.200 toneladas de trigo
 2055-56 22.400 toneladas de trigo
 2056-57 22.600 toneladas de trigo
 2057-58 22.800 toneladas de trigo
 2058-59 23.000 toneladas de trigo
 2059-60 23.200 toneladas de trigo
 2060-61 23.400 toneladas de trigo
 2061-62 23.600 toneladas de trigo
 2062-63 23.800 toneladas de trigo
 2063-64 24.000 toneladas de trigo
 2064-65 24.200 toneladas de trigo
 2065-66 24.400 toneladas de trigo
 2066-67 24.600 toneladas de trigo
 2067-68 24.800 toneladas de trigo
 2068-69 25.000 toneladas de trigo
 2069-70 25.200 toneladas de trigo
 2070-71 25.400 toneladas de trigo
 2071-72 25.600 toneladas de trigo
 2072-73 25.800 toneladas de trigo
 2073-74 26.000 toneladas de trigo
 2074-75 26.200 toneladas de trigo
 2075-76 26.400 toneladas de trigo
 2076-77 26.600 toneladas de trigo
 2077-78 26.800 toneladas de trigo
 2078-79 27.000 toneladas de trigo
 2079-80 27.200 toneladas de trigo
 2080-81 27.400 toneladas de trigo
 2081-82 27.600 toneladas de trigo
 2082-83 27.800 toneladas de trigo
 2083-84 28.000 toneladas de trigo
 2084-85 28.200 toneladas de trigo
 2085-86 28.400 toneladas de trigo
 2086-87 28.600 toneladas de trigo
 2087-88 28.800 toneladas de trigo
 2088-89 29.000 toneladas de trigo
 2089-90 29.200 toneladas de trigo
 2090-91 29.400 toneladas de trigo
 2091-92 29.600 toneladas de trigo
 2092-93 29.800 toneladas de trigo
 2093-94 30.000 toneladas de trigo
 2094-95 30.200 toneladas de trigo
 2095-96 30.400 toneladas de trigo
 2096-97 30.600 toneladas de trigo
 2097-98 30.800 toneladas de trigo
 2098-99 31.000 toneladas de trigo
 2099-00 31.200 toneladas de trigo
 2100-01 31.400 toneladas de trigo
 2101-02 31.600 toneladas de trigo
 2102-03 31.800 toneladas de trigo
 2103-04 32.000 toneladas de trigo
 2104-05 32.200 toneladas de trigo
 2105-06 32.400 toneladas de trigo
 2106-07 32.600 toneladas de trigo
 2107-08 32.800 toneladas de trigo
 2108-09 33.000 toneladas de trigo
 2109-10 33.200 toneladas de trigo
 2110-11 33.400 toneladas de trigo
 2111-12 33.600 toneladas de trigo
 2112-13 33.800 toneladas de trigo
 2113-14 34.000 toneladas de trigo
 2114-15 34.200 toneladas de trigo
 2115-16 34.400 toneladas de trigo
 2116-17 34.600 toneladas de trigo
 2117-18 34.800 toneladas de trigo
 2118-19 35.000 toneladas de trigo
 2119-20 35.200 toneladas de trigo
 2120-21 35.400 toneladas de trigo
 2121-22 35.600 toneladas de trigo
 2122-23 35.800 toneladas de trigo
 2123-24 36.000 toneladas de trigo
 2124-25 36.200 toneladas de trigo
 2125-26 36.400 toneladas de trigo
 2126-27 36.600 toneladas de trigo
 2127-28 36.800 toneladas de trigo
 2128-29 37.000 toneladas de trigo
 2129-30 37.200 toneladas de trigo
 2130-31 37.400 toneladas de trigo
 2131-32 37.600 toneladas de trigo
 2132-33 37.800 toneladas de trigo
 2133-34 38.000 toneladas de trigo
 2134-35 38.200 toneladas de trigo
 213

[illegible][illegible]

P. dos Mercadores de
Billares de Litorânea
Ordem do Hon. Sr. presidente
da Assembleia Legislativa do
Estado de Pernambuco, para
que se proceda com a nomeação
de **JOÃO CARLOS DE**
OLIVEIRA para o cargo de
presidente do referido estabelecimento
de jogos de cartas e de
billares, nos termos do artigo
1.º do Decreto nº 8.266, de 8. de
maio de 1934.

JOÃO CARLOS DE
OLIVEIRA
Município de São Paulo
Estado de São Paulo

Em sessão de 24 de
maio de 1934.

CAIXA ECONOMICA
DO OUVIDEIRO 81

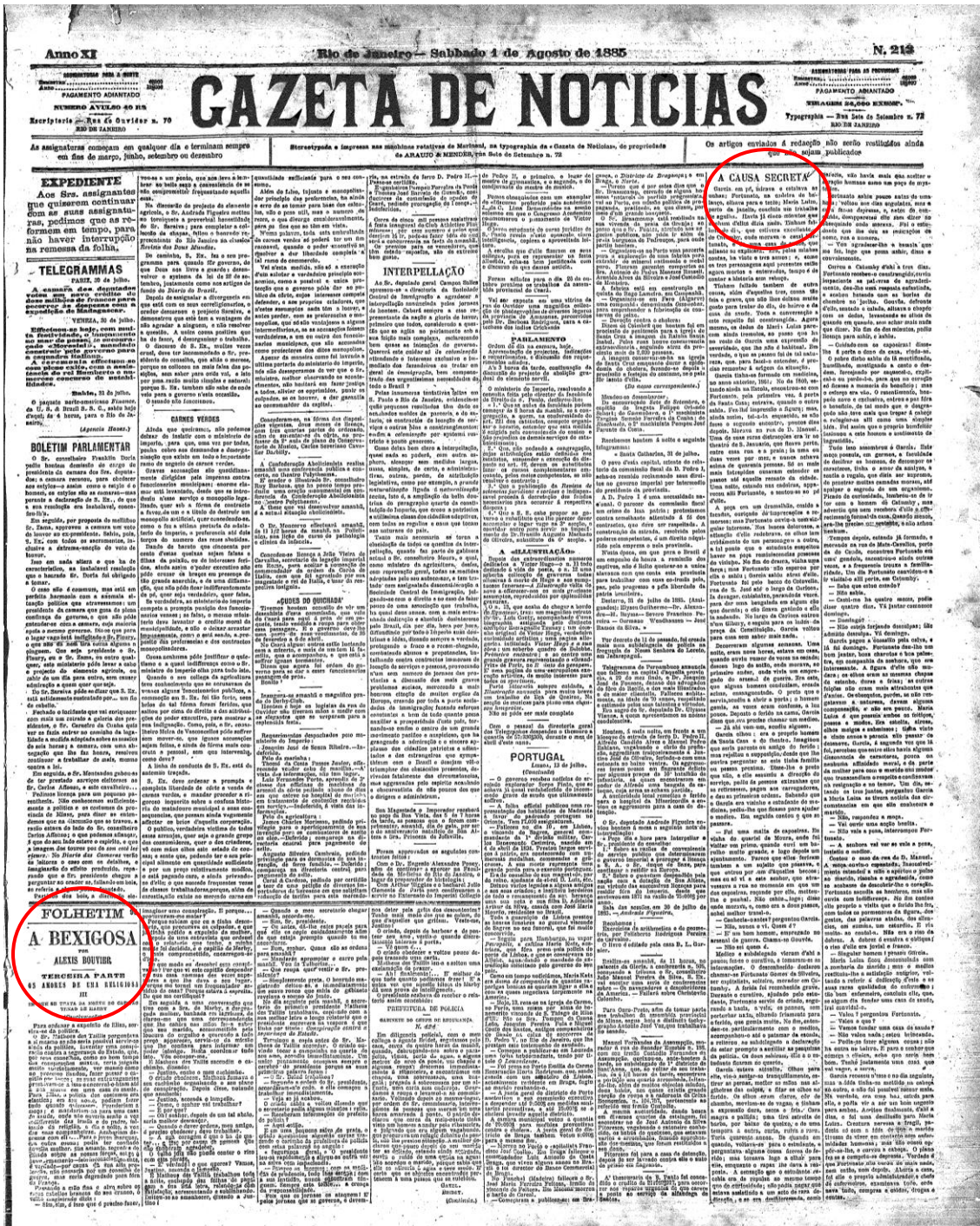
Em sessão de 24 de
maio de 1934.

DESCONTA

Em sessão de 24 de
maio de 1934.

CAUCAIONA





Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Em destaque o título e a localização do conto “A causa secreta”. Também em destaque está a localização do folhetim “A bexigosa”, no rodapé da página, e “Terceira parte”, referindo-se à divisão da história.

Armas e Oficiais.— A comissão de Armas e Oficiais, criada em 1935, para estudar a situação da arma e do pessoal, apresentou relatório em 1936, recomendando a compra de 100 peças de artilharia de campanha e de 100 peças de artilharia de campanha de 155 mm. O relatório também recomendava a compra de 100 peças de artilharia de campanha de 155 mm. O relatório também recomendava a compra de 100 peças de artilharia de campanha de 155 mm.

